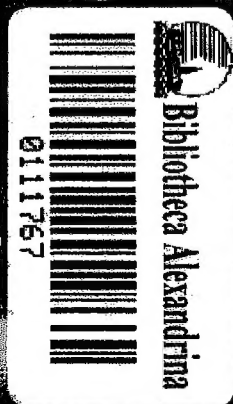


لوركا

دراسات نقدية
حول شعره ومسرحه



ترجمة
خليفة محمد التليسي



دار العربية للكتاب

لوركا

دِرَاسَاتُ نَقْدِيَّة

ترجمها عن الإنجليزية

خليفة محمد التليسي

رقم الايداع بدار الكتب الوطنية

92/1195

الجمهورية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

جميع الحقوق محفوظة

1992

هذا الكتاب

هذا الكتاب هو واحد من سلسلة كتب نقدية هامة صدرت في الستينات عن إحدى دور النشر الأمريكية، تتضمن دراسات أدبية على درجة عالية من الأهمية والعمق، تتناول أعلام الأدب العالمي الكبار، وبخاصة منهم المحدثين. وقد اشترك في كل كتاب مجموعة من الباحثين والدارسين المتخصصين في أدبهم، بما يلقي ضوءاً على إبداعهم برؤيا حديثة معاصرة. وليس من الصدفة أن تدرج هذه السلسلة تحت عنوان شامل هو (نظرات القرن العشرين).

قرأت هذا الكتاب، الى جانب ما قرأته من كتب أخرى في هذه السلسلة الرائعة والهامة التي شملت دراسات عن (دانتي، وبيرون، وفلووير، وبودلير، ودستوفسكي، وشو، وإليوت، وسارتر، وبروست، وبرخت، وكافكا، وتوماس مان، ود. ه. لورانس، وكامو).

واعترف بأن هذا الكتاب كان مفتاحاً هاماً ساعدني على النفاذ إلى كون لوركا الشعري. وقد عقدت العزم، منذ الوهلة الأولى لقراءته على ترجمته، أو ترجمة بعض مقالاته، وحين انصرفت إلى ترجمة الأعمال الشعرية الكاملة للوركا، وجدتني

أحاذي هذا العمل خطوا بخطو بترجمة هذا الكتاب. ورأيت أن أدفع به في سياق الترجمة الشاملة للعمل الشعري حتى يكون لغيري كما كان لي عوناً كبيراً في فهم واستيعاب عوالم لوركا الغنية. وقد اشترك في تأليف هذا الكتاب مجموعة من الباحثين والدارسين والشعراء وأصدقاء الشاعر، ومن أتيح له أن يكون على صلة أو معرفة شخصية به، وهم حسب ترتيبهم في هذا الكتاب.

1) مانيول دوران MANUEL DORON

وهو ناشر هذا الكتاب، والمشف على جمعه وتحريره. وهو شاعر وناقد متخصص في الأدب الإسباني المعاصر، وله دراسات تناولت أثر الاتجاهات السريالية في الشعر الإسباني. وهو استاذ في لهجات الرومانسي بجامعة يال YALE.

2) وليام كارلوس وليام W. CARLOS WILLIAM وهو شاعر مشهور، وكاتب مقالة معروف بغزارة اطلاعه على الأدب الإسباني. وقد كان من الأوائل الذين كتبوا عن لوركا. ومقالته المترجمة في هذا الكتاب تعود الى سنة 1939 حيث نشرها في مجلة Kenyon Review.

3) جون براند ترند JOUN BRANDE TREND (1887 - 1952) باحث إنجليزي بارز متخصص في الأدب الإسباني، وقد لقي لوركا وتعرف عليه حين كان يعمل مراسلاً في إسبانيا في سنة 1919 وقد كتب العديد من الدراسات في الموسيقى والفولكلور الإسباني وشعراء إسبانيا وأدبائها بهذا النهج الذي سلكه في الكتابة عن لوركا.

4) داماسو ألونسو DAMASO ALONSO عميد نقاد الشعر الإسباني، والشاعر البارز في الوقت نفسه، وهو ممن يحتلون مقاما عاليا في الشعر والنقد، وقد عرف بدراسته الرائعة عن الشاعر (غونغورا) التي لم يقع تجاوزها حتى الآن. كان عضوا في جماعة لوركا، ودرّس في العديد من الجامعات الإسبانية والأمريكية.

5) لويس باروت LOUIS PAROT شاعر فرنسي وكاتب مقال معروف بتخصصه في الثقافة الإسبانية. وقد قدم مختارات من شعر لوركا إلى القارئ الغربي، ولعله أكثر الدارسين الفرنسيين فهما وتذوقا لشعر لوركا.

6) روي كامبل Roy Campell شاعر وناقد من جنوب أفريقيا (1901 - 1957) عاش في إسبانيا والبرتغال فترة طويلة من عمره. وألف كتابا عن لوركا. وقد كتب عنه أحد عارفيه يقول: إنه هو نفسه يتوفر على الكثير من الصفات التي وجدها أو تصور أنها موجودة لدى لوركا، وهي الحيوية الفياضة والظرف، وذلك الخليط الاندلسي من التصوف والحياة الزاهدة الخشنة وفوق كل شيء ذلك الشعر الذي يطبعها بدرجة أنه لا يمكن أن يفكر الإنسان في تطابق بين الكاتب وموضوعه أنجح من هذا التطابق الذي كان بين الناقد وشاعره.

7) أدونج هونج EDWING HONG درّس في جامعة وسكونسين، ودرس أيضا في جامعات بورديو، ونيوميكو، وهارفارد وجامعة سراون، كتب دراسات ومقالات عديدة. وألف كتابا حول لوركا.

8) بدرو ساليناس Pedro Salinas (1890 - 1951) من أصدقاء لوركا، وعضو بارز في جماعته وفي جيله. شاعر. وناقد وأستاذ جامعي مشهور، درس في جامعة لمبريخ، وجامعة مدريد وبورتو ريو وجامعة جون هوبكنز.

9) ريتشارد سائيس RICHARD SAES من الدارسين الجامعيين اللامعين المهتمين بالأدب المقارن. ودرسته عن ديوان (الشاعر في نيويورك) في هذا الكتاب تكشف عن مؤهلاته الواضحة.

10) خوان لوبر موريلاس JUAN LOPER MORILLAS (1901 - 1962) كان استاذاً للأدب الأسباني بجامعة كولومبيا، ومديراً للمعهد الأسباني ورئيساً لتحرير المجلة الإسبانية الحديثة وهي من أرقى المجلات الأكاديمية في مجالتها وله العديد من المؤلفات في تاريخ الأدب الأسباني وأعلامه ومراحلته التاريخية المختلفة.

11) أنخيل دل ريو ANGEL DEL RIO

كان استاذاً للأدب الإسباني بجامعة كولومبيا ومديراً للمعهد الإسباني، كما كان مديراً لمجلة (الإسبانية الحديثة) وهي مجلة أكاديمية متخصصة رفيعة المستوى. كتب بتوسع عن الشاعر لوب دي فيحا لوركا والفترات المختلفة من الأدب الإسباني كما نشر مختارات شعرية مرجعية وتاريخاً شاملاً للأدب الإسباني.

12) سوزان سميث بلاك برن SUSAN SMITH BLAC BURN وهي دراسة للأدب الأسباني وعاشقة للثقافة الأسبانية، وقد مثلت دور زوجة الإسكافي في مسرحية لوركا المعروفة بهذا الاسم.

13) فرانك فرجسون FRANC FERGHESON .

كاتب مقال وناقد ومؤرخ مسرحي من بين كتبه المعروفة كتاب فكرة المسرح ، ودانتي والدراما الفكرية والصورة الانسانية في الادب المسرحي . درّس في العديد من الجامعات الامريكية .

والمقالات والدراسات تشكل في مجموعها مفتاحا هاما ساعد على فهم عوالم لوركا واستجلاء رموزها وغوامضها واكتشاف ألوانه المختلفة . على أنه لا بد من أن نشير هنا ، إلى ما تضمنته بعض هذه الدراسات من إشارات هامة الى التأثير العربي على وحدانه ثم تلك الإلماعات والإضاءات المتفرقة التي تصادفك هنا وهناك من هذه الدراسات ، الى تلك الرواسب التراثية العربية التي ظلت كامنة عاملة حتى اليوم في الوجدان الاندلسي المعاصر . ثم نشير إلى زهو الشاعر بانتماؤه إلى الثقافة الأندلسية وفخره (بمملكة غرناطة) وكان حين يرحل من مدريد ، عائدا إلى غرناطة مسقط رأسه ، يقول لاصدقائه (إنه ذاهب إلى بلاد العرب) إلى مملكة غرناطة .

كما نشير ايضا ، وبصفة خاصة الى الباحثين الهامين اللذين تناول فيها الباحثان قضية الموت عند لوركا وصلتها بفكرة الموت في التراث الاسلامي ، في إشارات خاطفة ولكنها ذكية ، تحتاج إلى المزيد من الغوص في الموضوع والتعمق وسحب كل خيوط مصادره . ثم البحث الذي تناول قضية الألوان لدى لوركا الشاعر المهووس بالألوان ، وموحيات اللون الأخضر على وجدانه وصلة ذلك بالحضارة الاسلامية ، ومكان هذا اللون في رموزها الروحية .

وما يزال علم إقليم الأندلس حتى اليوم يعتمد اللونين الأبيض والأخضر.

ونتبين من ذلك كيف عني بعض الباحثين المنصفين باستجلاء الأثر العربي في وجدانه وعالمه الشعري. وعسى ان تساعد هذه الاضاءات المصاحبة للترجمة الكاملة لعمله الشعري على المزيد من الاقتراب من هذا الشاعر العظيم الذي جاء اسبانيا بعد فترات من العقم الشعري لتتحقق فيه تلك الظاهرة التاريخية في نبوغ الاعلام وظهورهم في بعض الاحقاب، لتكون مهمتهم إعادة الامة الى احساسها بروحيتها وعبقريتها. وهو ما تمثل في فئة قليلة من المبدعين الذين تجسدت فيهم الروحية الاسبانية، فكانوا تجسيدا لها وتعبيرا حيا عنها. وفي هذا المسار يرتفع (لوركا) نصبا تذكاريًا شامخًا لا يمكن للبصر أن يعدوه أو يتخطاه.

ولنا نحن العرب أكثر من صلة تشدنا إليه، وإلى إبداعه الجميل.. وعسى ان يكون هذا الجهد بكامله، ترجمة شعره، وهذه الدراسة النقدية، تحية تقدير لشاعرية تتسع دوائر اشعاعها العالمي كل يوم.

تقديم

مافويل دورات

من العجيب، ومن المظاهر ذات الدلالة أيضاً، أن نجد أنه ما يزال حتى الآن من الصعوبة بمكان أن (نرى) لوركا بوضوح، وأن نحلل شخصيته ومعاني ومضامين أعماله الإبداعية. (حتى الصور التي بقيت له ذات نوعية باهتة) . .

هو رمز لإسبانيا ولكل ما هو إسباني، يقرن اسمه ويقارن بلوب دي فيجا بواسطة (داماسو ألفونسو) لمعرفته العميقة والمباشرة للتعبير الشعبي. وهو معتبر خارج بلاده وداخلها التجسيد الحقيقي للروح الإسبانية، ومع ذلك فقد كان يقرر قبل أيام قليلة من وفاته (أنه أخ لكل الرجال) وأنه يكره الإسبانين الذين يرغبون أن يكونوا مجرد إسبانيين.

فلوركا الحقيقي الذي قيل عنه إنه نموذج الإسباني الكامل والذي صمم أنه من المستحيل أن يعيش خارج حدود وطنه، أقرر في مجلته (الديك) أن جماعته يعترفون بتأثير بيكاسو، وغريس، واوزيفانت، كيريكو، خوان ميرو، ليكتز، برانكوسى، أرب، لوكربوسير، ريفيردي، تريستان تزارا، بول ايليسوارد، اراغون، روبرت دنوس، جان كوكتو، سترافنسكي، ماريتاين، راينال، زرفوس، أندريه بریتون. . الخ.

هذا المنشور وقعه دالي ومونتانيا وغاس ، ولكن لوركا صادق عليه إما لوعيه بالاتجاهات الفنية العالمية وإما لحدسه بها وقبوله إياها .

نحن نعلم بالطبع أن لوركا مثل جميع الشعراء تقريباً كان يحب الحرية والسر . الحرية تمنعه من أن يصنف تصنيفاً ضيقاً محصوراً . والسر يمكنه من الهروب من الأعين الفضولية . وكلاهما يساعده على الغوص في الأشياء . وكان في وسعه أن يغيظ أي محترف للتدجين بإعلانه أنه في وقت واحد (كاثوليكي وشيوعي ، وفوضوي ، وليبرالي ، ومحافظ ، وملكي) . وحتى الظروف المحددة لحياته ، وتفصيل مقتله ، رغم أبحاث جيراند برينان والسيرة الخيالية التي ألفها كلود كوفون وتفسيرات جان لويس سكونبرج بالحاجة الكرية على موضوع الانتقام بين مجموعة من الشواذ ، تظل غائمة غير مؤكدة وغير كاملة . (أنا من مملكة غرناطة) هذا ما أكده لوركا لصديق حاول أن يعيره بماضيه في أحد مقاهي برشلونة ، لم يقل إنه من الاقليم بل من مملكة غرناطة ، مقاطعة تاريخية أسطورية ، صوفية . وفي واحدة من أشهر قصائده الغجرية بعنوان (شجار يصف شجاراً في ميدان أندلسي بكلمات تتجاوز الحاضر ، وتنقلنا إلى الماضي المتجاوز لحدود التاريخ ، موقفة غضب الرجال في (أرض لا تقص أحداً) لا زمنية . ودفينة إلى الأبد في أعوار سرعة لا تدرك .

أيها السادة ، يا حراس القرية لم يحدث هنا شيء غير عادي لقد مات أربعة من الرومان وخمسة من القرطاجنيين وبهذه الطريقة أيضاً ، يظهر غيظه الحدسي لتعقيدات العالم

المعاصر. كثير من شعراء جيله، وبعضهم من جماعته وفريقه، تركوا إسبانيا ولكن لا يتوفر الفهم للأجنبي والثقافة الأجنبية بمثل النفاذ والعمق اللذي توفرا للوركا من خلال ديوانه (شاعر في نيويورك). لقد تركت إنجلترا أثرها على شعر جرنورا. وتركت المكسيك أثرها على نثره. وتذكر خوان رامون خميس انطباعاته في فلوريدا في قصائده. ونحن نجد لدى بدرو ساليناس طابع نيوانجلند ونيويورك وبورتوريكو. ولكنها مجرد صدى. ولا نجد في أي عمل من هذه الأعمال هذه الجماهير والكتل البشرية للمدن الكبرى وفي الوقت نفسه ذلك النزوع إلى غرناطة الأليفة الحادة الصوفية وإلى المدينة الحافلة والمدينة المرنة التي غرست أخيراً في حياته، مرسومة هنا رسماً تاماً كما هي في تفسير لوركا للحياة في نيويورك.

ومع ذلك فإن لوركا كان بقلبه وحقيقته ضد الإقليمية. وقد كان هدفه أن يرتفع فوق غرناطة، فوق فولكلور الغجر، فوق الأندلس ومديرد، وحتى إسبانيا ليتنقل من أقصى الأطراف إلى أقصاها مخلصاً لنفسه، غير خائن لأحد، بما في ذلك نفسه، أو لما يحيط به. لوركا كان جسراً ممدوداً معلقاً بين شطين بعيدين - لنقل - تقاليد التصوف الريفية الغامضة والظلم العالمي للسريالية الفرنسية. وأعماله تلمس أحياناً هذا الشاطئ، وأحياناً الشاطئ الآخر والهاوية بينهما ترتجف في أسطر شعره النابض.

ولد في سنة ١٨٩٨ بقرية صغيرة تقع إلى الغرب من غرناطة اسمها فوينتي فاكيروس ودرس في البداية بالمرية وهي ميناء قريب ثم انتقل إلى الدراسة في جامعة غرناطة حيث درس القانون وشرع في

دورة دراسية في الفلسفة والآداب تابعها فيما بعد في سنة ١٩٢٠ بمدريد. كان والده مزارعاً ناجحاً. على درجة من الغنى في المستوى المحلي. وكانت أمه معلمة. ويفتخر البيت بمكتبة خاصة به. ومع ذلك فقد كانت الموسيقى هي التي شغلت اهتمامه في المراحل الأولى. والمؤلف الشهير دي فاللا صار صديقاً حميماً ونصيحاً له، بل وكان تقريباً معبوده الذي يقتدي به. كان لوركا طفلاً، ورغم أن المرض الذي أصيب به في طفولته البكرة قد أثر على نطقه وطريقة مشيه ولكنه انقطع خلال هذه الأعوام الأولى ليكون عازف بيانو موهوباً، وصيباً متحدياً ونشيطاً، ومقلداً لحركات أصدقائه ومعارفه بطريقة ساخرة. وقارنا ملتهماً فوضوياً.

وفي غرناطة قابل مريانا ندودي لوس ريوس الذي خلف فيه انطباعاً كبيراً وكان أستاذاً في الجامعة وشخصية سياسية هامة فيما بعد.

وعملًا بنصيحة لوس ريوس سافر إلى مدريد عام ١٩١٩ وفي مدة قصيرة استطاع أن يكون لنفسه شهرة كشاعر ومتحدث موهوب، وموسيقي عبقرى، وكذلك كرسام عاش في استراحة الطلبة بالجامعة. وهي نوع من الصيغة الإسبانية لجامعة اكسفورد حيث الجو يتميز بالجدية والدراسة. وقد حضر للمحاضرة فيها بعض الشخصيات العالمية البارزة مثل الشاعر الفرنسي الشهير بول فاليري والسير آرثر آدنج. وكان بين أصدقائه الجدد جيراردو ديجو والشاعر لويس يونويل الذي صار

فيما بعد من أشهر مخرجي الأفلام وسلفادور دالي. كان لوركا يلتقي بأصدقائه في المقاهي والحانات والملاهي الليلية. ولكنه كان يجد الوقت للعمل. في سنة ١٩٢١ أصدر ديوانه الأول (كتاب القصائد)، وفي ١٩٢٧ ظفر بنجاح مسرحي بتقديمه للمرة الأولى ماريانا بنيدا وأقام معرضاً للوحاته. وفي سنة ١٩٢٨ نشر الطبعة الأولى من ديوانه القصائد الغجرية الذي جلب إليه الشهرة في ليلة واحدة. وفي هذه السنة أيضاً أسس في غرناطة مجلة تقديمية باسم (غالو) وأدارها وتوقفت عن الصدور بعد عددين فقط. وفي الفترة الواقعة بين سنتي ١٩٢٩ - ١٩٣٠ تجول عبر الولايات المتحدة وكوبا. كان في قبضة أزمة عاطفية، لم تكشف أبداً عن طبيعتها. حين نظم له صديقه ونصيحه وأستاذه (لوس ريوس) إقامة في جامعة كولومبيا. وعاد إلى إسبانيا وهي على شفا تغيير سياسي. فقد هرب الملك في سنة ١٩٣١ وأعلنت الجمهورية. وانغمس لوركا بحماس في أعماله، موجهاً اهتمامه إلى المسرح وأسّس فرقة مسرحية. وعاد إلى الرحيل من جديد بين ١٩٣٣ - ١٩٣٤ إلى بيونس ايرس ومونفيديو حيث قدم بصفة رئيسية مسرحيات كلاسيكية إسبانية. وبعد عودته استقر في مدريد وكرس نفسه لكتابة المسرحيات.

لقد ترك لنا عدد من الذين اهتموا بكتابة سيرته صوراً واستكشاث للوركا كما كان يبدو في سنوات النضج التي سبقت موته. ويقول سكونبرج: - (كان لوركا بشعاً بشاعة كانت في جماله أجمل من الجمال العادي التافه. مظهره مظهر الفلاح

الأندلسي المفرط الطول، الضخم، المتناسك بعينين سوداوين رائعتين، خاطفتين، تشعان ذكاء والمعية. بشرته شاحبة، وتعبيره متغير. شعره أسود فاحم. جبينه ظاهر ووجنتاه بارزتان. يشع لطفاً ويفيض بهجة وحين يعزف على البيانو فان الانفعالات تغير من وجهه الخشن الحاد.

أما نيرودا (الشاعر الشيلي الشهير) فيهتف: (كان ومضة متجسدة من الاستنارة. قوة في حركة دائمة، مهرجاناً، روعة. سحرا سوبرمانيا في جملة. وجوده سحري، ذهبي، والسعادة تتدفق منه).

ويقول سباستيان جاش: (أي ضاحك صادق، متألق، ودود، نصف ساذج ونصف صعلوك، وأي طبع من الاعتزاز، عفوية لا تخلو من جلافة ريفية أيضاً ولكن أي روعة في التحدث والتحدث حتى مطلع الفجر: كل جملة فكرة. وكل كلمة شطر من الشعر).

إن أهم انطباع يخلفه ويبنه في النفس هو ذلك الذي يمكن التعبير عنه بكلمة واحدة: هو الفتنة. (رجل ساحر فتان) ولكن هذه الكلمة بسيطة جداً ويمكننا على الأقل أن نحاول تحليل بعض عناصر هذا السحر في شخصية لوركا. فهو بالتأكيد رجل كريم دافئ القلب، ودود، فكاهي، سريع الخاطر ومتحدث بارع. ويمكنه أن يرتجل أغنية حول أي موضوع ويمكنه أن يبلغ عبر الموسيقى، وكان عازف بيانو ممتازا وكان في وسعه أن يعزف ويغني طوال ساعات، والرسم كان هوايته المفضلة لقضاء أوقات

الفراغ، وكذلك التصوير. وكان في وسعه أن يمارسه في أي مكان، فوق مائدة المقهى، فوق قائمة الأكل، أو غلاف رسالة. وقد صار فعلاً متمكناً من بعض الموضوعات، مثل الفولكلور الإسباني، والفن والأدب، ويمكنه أن يتحدث في هذه الموضوعات ساعات كاملة ولكن بالنظر لما يتوفر له من ذكاء وحساسية فانه يحرص على أن لا يحتكر الحديث.

ويتحدث هرسكل بيكل الذي كان يعرفه معرفة جيدة عن حماسة الشباب المشوبة بطفولة عجيبة، ومعرفة عميقة بالروح الإسبانية مع الطليعية البالغة. وعنده أن لوركا كان (مرلان) لا عمر له، فاتن، ساحر جاس مهاوي الشيطان وحلق في الفضاءات السماوية.

في يوليو ١٩٣٦ غادر لوركا مدريد إلى غرناطة. كان الوضع السياسي على أقصى درجات التوتر في العاصمة الإسبانية خاصة بعد مقتل السياسي اليميني كالفوسوتيلو. وكان يبدو أن انقلاباً عسكرياً قادمًا في الطريق. وأما الاقاليم فكانت تبدو هادئة. بالإضافة إلى أن لوركا كان يرغب الاحتفال بعيد سميّة القديس سان فيدريكو مع أسرته. وبدأت الثورة ضد الجمهوريتين يوم ١٧ يوليو في المنطقة الإسبانية من المغرب، ثم إنتشرت بسرعة في أرجاء مختلفة من إسبانيا. واختبأ لوركا لدى أسرة روزالس. وكان صديقاً حميماً للشاعر الفريدو روزالس الذي كان بيته (قيادة) لحركة الكتائب الفلانجية في غرناطة. ولكن بلا جدوى بعد أيام قليلة من ذلك (١٨ أغسطس) ألقت إحدى الفرق

القبض عليه هناك وأُعدم فجر اليوم التالي رمياً بالرصاص، ويرقد جسده في قبر مجهول ويحتمل أن يكون في قسنار عند الجبال التي تبعد بضعة أميال عن غرناطة. وقد أدى مقتل لوركا إلى موجة من الاستنكار في جميع أرجاء العالم. وفي هذا القرن المتميز بالجرأة والعنف فان مقتله لم ينس حتى الآن.

ونمت شهرته بسرعة. فكان اسماً ثم صار رمزاً. وعندما اكتشف القراء الشاعر والمسرحي خلف الرمز تأكد تأثيره الخالد.

بدأ لوركا مسيرته الشعرية كشاعر ما بعد الرومانتيكية، كتلميذ مفرط الحساسية شديد الكآبة من تلاميذ الشاعر خوان رامون خمينس الشاعر الرمزي الأندلسي العظيم الذي طبع أسلوبه الحميمي وحساسيته المزهفة الجليل كله. وأنهى لوركا مسيرته كمؤلف مسرحي يتزايد لديه الوعي بضرورة التخلص في أعماله من الثقل الغنائي الذي أبطأ إيقاع أعماله المسرحية الأولى وآخر تطور العقدة فيها. وفي منتصف طريق تطوره الفني ظهرت قصائده الغجرية وديوانه شاعر في نيويورك. وتخلصت قصائده الغجرية من تأثير خوان رامون خمينس. والعناصر الغنائية الفولكلورية، والتقاليد، والرموز، وتحولت إلى أوضاع دراماتيكية وأعيد الاشتغال بها في أسلوب يتميز بالجرأة مستلهم من الصور الطليعية المرتبطة باللاوعي.

(شاعر في نيويورك) هو إنتاج مرحلة حرجة أمضاها الشاعر في أمريكا، فترة من الوحدة وجد خلالها لوركا مفتاح مسيرته المسرحية، صيغة مسرحياته. وهذان الكتابان (قصائد غجرية)

و(شاعر في نيويورك) يختلفان اختلافاً كاملاً في المضمون وفي الشكل. ومع ذلك ففي الديوانين يتم الحصول على النتيجة بصهر ومزج بعض الأشياء القديمة في بعض الأشياء الجديدة. ففي القصائد العجرية هناك انصهار الحكاية بالفولكلور من جانب والتجارب التصويرية الجريئة من جانب آخر. وفي (شاعر في نيويورك) هناك المشاعر العتيقة مشاعر الاشمئزاز والنفور الذي يطغى على إنسان ريفي الثقافة حين يواجه بمدينة كبيرة رحيبة، وقد عبر عنه بأسلوب جديد، ينحدر من الاتجاه السريالي تطفح فيه الرموز فوق السطح مثل فقاعات الرغوة في حوض مائي. . إن شاعراً إسبانياً كبيراً هو أזורين يذكّرنا بأن أي نهضة لها في جذورها تأثير أجنبي.

إن نهضة الشعر الغنائي في إسبانيا أثناء جيل لوركا كانت تذكر في ذلك الوقت بأنها العصر الذهبي الجديد الذي لم ينتجه لوركا وحده ولكن أيضاً بواسطة جورج غولان، وبدرو ساليناس، ورفائيل البرقي، وجيراردو دييجو وشعراء آخرين. ولا شك في أنها - أي هذه النهضة - مدينة إلى التأثير الخارجي. فالتكعيبة والسريالية والتجارب الأسلوبية للقرن العشرين قد أغنت الرمزية التي حددت منذ عهد روبير داريو الشعر الإسباني. والمهمة التي نهض بها هؤلاء الشعراء كانت تشرب هذه، الحركات والتيارات دون تدمير التقاليد الإسبانية، أو بالأصح تشرب هذه الأساليب بطريقة تمكن هذه التقاليد من الإشعاع بنفسها مجدداً بأن تكتسب حيوية جديدة. وهذا بالضبط ما قام به لوركا وجماعته. .

الأفكار الشعرية في شخصية لوركا الناضجة يبدو أنها تبلورت لديه قبل رحلته إلى الولايات المتحدة بوقت قصير. ففي سنة ١٩٢٨ كتب إلى صديقه جورج زالاميا يقول:

(من حسن الحظ أننا قد وقعنا تقريباً. وهذا ما يوحي إليّ من جديد. ولقد مررت أيضاً بفترة سيئة جداً. على المرء أن يتوفر على مدخرات الفرح التي وفرها الله لي حتى لا يتحطم أمام الكثير من الصراعات التي حلت بي أخيراً. ولكنني على كل حال، مستغرق في العمل، وبعد الفراغ من أماديجي فلاني آمل أن أحدد فترة لهذه الدورة الشعرية حتى أشرع في شيء آخر. إني متجه إلى إبداع شعر يتدفق مثل تدفق الدم حين تقطع رسغك، شعر أخذ اجازة من الواقع ومكتوب بشعور يعكس كل حبي للأشياء واستمتاعي بالأشياء حتى الموت، واللعب مع الموت...).

وقبل ذلك بقليل صرح في محاضراته حول الشاعر غنغورا: (على الشاعر أن يحمل بيده خارطة للمواقع التي ينوي أن يزورها وعليه أن يكون هادئ النفس ثابت الأعصاب حين تواجهه آلاف المشاهد الجميلة وآلاف المشاهد البشعة المتكررة في شكل جميل والتي تمر أمام عينيه. عليه أن يعصب عينيه مثل ما فعل أوليس أمام الحوريات، وعليه أن يسدد سهمه نحو الاستعارات الحية وليس نحو تلك المتكلفة الزائفة التي تحيط به. الشاعر ينبغي أن لا يسمح بتطويقه فإذا تم تطويقه مرة واحدة فلن يكون في وسعه أن يسترد نفسه).

وبكلمات أخرى فإن الشاعر ينبغي له أن يستحوذ على الأشياء ولكن عليه أيضاً أن يقبل على هذا الاستحواذ بمخطط عمل - ورؤيا أيضاً - وليس هناك تناقض بين هذا الموقف المحدد وبين فكرة الشعر المتدفق تدفق الدم من الرسغ والهروب من الواقعية. بالاحرى هناك تطور، وللقراء الذين يرغبون في بيان المراحل المحددة والمقسمة بوضوح، يمكننا أن نقدم محاولة لتصنيف انتاج لوركا الشعري في أربعة أقسام:

المرحلة التي تنتهي بقصيد الغناء العظيم - دون أن تتضمنه - نجد أسلوباً من الحنين يخضع فيه ويتأثر فيه جزئياً بالشاعر خوان رامون خمينس. والموضوعات متصلة هنا بتطلعات وخيبات الإنسان المراهق. هذه الفترة تتضمن (كتاب الشعر) ١٩٢١ والأغاني الأولى وكتاب الأغاني ١٩٢١ - ١٩٢٢ - ١٩٢٣. الأسلوب هنا أكثر جفافاً يتسم بتقلب النزوات، والخروج على التوقع بأكثر من أسلوب خوان رامون خمينس وأتباعه من الرمزيين الإسبانيين.

مرحلة شعر الأغاني العميقة والقصائد الغجرية والأماديج. يبلغ لوركا في هذه المرحلة الأسلوب الذاتي الشخصي المقام على صهر التقليدي بالموضوعات الدراماتيكية كما يحقق تجديداً في استعاراته. ورغم أن قصيدة أو ديوان الأغاني العميقة، كتب في سنة ١٩٢١ فإنه يتوفر على خصائص أسلوبية سيتولى تطويرها فيما بعد ديوانه عن قصائد الغجر بشكل كامل. وقع لوركا في حب الصور الشعرية والولع بها. ويبدو أنه ليس من الممكن

تجنبها. فعبادة الصورة كانت بادية في الجو العام فقد كان امي لويل والتصويريون يتحركون في هذا الاتجاه في عالم أمريكا الشمالية. وكان ماكس جاكوب وبير ريفردي والسابقون من السرياليين ينتجون صوراً جديدة في العالم الخارجي.

وفي إسبانيا فإن جيراردو ديجو ورامون وغوميز دي لاسيرنا قد وضعوا الصورة أساساً وجوهرًا لأساليهم. كان غوميز دي لاسيرنا أكبر من لوركا سناً حيث ولد سنة ١٨٩١. بدأ ينشر صوره في شكل قصائد قصيرة وجمل معبرة عن نزوات وبدع غريبة في سنة ١٩١٠. واعتبر أسلوبه سهلاً وتغلب عليه الثثرة وذلاقة اللسان، ولكن يمكن أيضاً بأن يوصف بأنه ناعم وخفي. وها هي بعض صوره (إن المظلات السود أرامل تبكي الظلال الراحلة) (إن طيور النورس ولدت من تموج مناديل التوديع في المرافئ). (الشوارع أطول في الليل منها في النهار) (من هذه النجمة كما هو من نافذة مضاء يأتي صوت الكمنجة) (تلك النجمة، مليئة، فياضة، لم تكن كذلك منذ حين، ولكنها كانت حبلى) (الخبز اليابس يشبه الفحم الحجري في بداية تكوينه) (يلبسون المساجين بجامات مخططة على أمل أن لا يهربوا، خطوط البرقيات عند الأمطار تشق الدموع التي تجعل البرقيات حزينة). فإذا قرأنا قصائد لوركا الغجرية سنجد بالصدفة تعبيرات تذكرنا بغوميز دي لاسيرنا وصوره.

وإلى هذه المرحلة الثانية التي تتسم بكبح الجراح والمراقبة الذاتية للتجارب، دون فقدان التحكم في المواد، تنتمي أيضاً

القصائد المعروفة. وفيها أيضاً تكتسب الصّور أهمية كبرى. وإلى حين بلوغه مرحلة نيويورك كان لوركا يتعاطف معها. وقد كتب جون أ. كرو، وهو من زملائه في جامعة كولومبيا، يقول:

كان يعتقد. . أن الاستعارات الجديدة هي لب وعماد الشعر الحديث، ونظراً إلى أن المقارنات القديمة في أغلبها قد بادت وانسلت حوافيها فإن الفكرة الرئيسية لدى لوركا في الكتابة هي استخدام جمل لم تستخدم من قبل. والمثال الذي أعطاه في تلك الأيام كان (إن حبي لزوجا حذاء بال) وكان يضحك من رد فعلنا ثم مضى يشرح أن ذلك كان مجرد وضع شيئين اعتباراً دائماً من عالمين مختلفين وفي هذا الانصهار وهذه الصدمة نعطيها حيوية جديدة). .

أما المرحلة الثالثة فهي أساساً مرحلة (شاعر في نيويورك). هنا الاضطراب الحرة تأخذ مكان الإيقاعات التقليدية. والصور تبدو أكثر شخصية، غامضة، وفي بعض الحالات تختفي وتحل بدلها بعض الاختلاطات وقوائم طويلة بالأشياء المختلفة. الفوضى واللوعة تتملكان أعماق قلب الشاعر كما تسيطران على العالم الخارجي كما يراه. وبالضرورة فإن قلب الشاعر المعذب هو الذي بعث هذا الأسلوب الجديد. ومن المفيد أن نتذكر أن بعض التأثيرات الخارجية كانت شائعة في إسبانيا في ذلك الوقت وهي تأثيرات تنحو نحو التعبير الحر عن اللاوعي. .

ولم يكن غوميز دي لاسيرنا هو المجدد الوحيد الذي تشرب لوركا أعماله. كان يعيش في مدريد، في ذلك الأوان، فنست

هويد وبرو، خوان لاريا، جيرارد ديجو، وخاصة سلفادور دالي. وكلهم كانوا متأثرين بالتصويرين والدادايزم والسورريالزم. ونخبرنا دالي أنه أطلع زملاءه وأساتذته في كلية الفنون الجميلة على أول دراسة عن بريك والتكعيبين أطلعوا عليها في حياتهم وكان دالي مشتركاً في كل المجالات، فمكّنه ذلك من متابعة أي تغيير في البدع الفنية والأدبية. ورغم أنه كان ما يزال مأخوذاً بالتعكيبية في سنتي ١٩٢٦ - ١٩٢٧ فإن أغلب أفكاره كانت سرّالية أو متأثرة جزئياً بهذه الحركة. وكانت الصداقة بين دالي ولوركا عميقة ومضطربة تتخلها فترات متفاوتة في ارتفاعها وهبوطها بل وقد تشوبها بعض مشاعر العدائية. أما لوركا فقد أخبرنا قليلاً عن ملامح هذه الحياة، ولكن من الواضح أن كلا منهما قد أثر في الآخر، وأن هذه الصداقة كانت تجربة صدامية مشاكسة لكليهما. وبهذه الطريقة المشاكسة أيضاً يكتب دالي في (حياته السرية).

إن ظل مالدارور (وهو بطل لوتر مونت، بيروني، منحرف ورائد من رواد أفكار السريالية واتجاهاتها) كان يحوم حول حياتي. وفي هذا الوقت بالذات وللوقت الذي يستغرقه الخسوف تماماً كان هناك ظل آخر هو ظل فيدريكو لوركا يعتم عذرية الأصالة في روحي وجسدي. . كانت هذه لحظة الذروة في تأثيره الشخصي وهي اللحظة الوحيدة في حياتي التي فكرت فيها أنني أُلح ما يمكن أن يكون عليه عذاب الغيرة. في بعض الأحيان كنا نتجول جماعة على طول طريق كستلانا في طريقنا إلى المقهى

حيث كنا نعتقد اجتماعنا الأدبي وحيث كنت أعرف أن لوركا يتألق ويشع مثل ماسة متقدة مجنونة . وفجأة أهرب فلا يراني أحد طوال ثلاثة أيام . ولم يستطع أحد أن ينتزع مني سر هذه الهربات وليس في نيتي إماطة الحجاب عنها، على الأقل في الوقت الحاضر.) .

ورحل لوركا بحثاً عن الأرض الخراب في المدينة الكبيرة وكتب (شاعر في نيويورك) بأسلوب ينحدر جزئياً من السرياليين الفرنسيين، وقد أستعمله هو للتعبير عن الوحدة واللوعة والفوضى في العالم الحديث . وهذه الموضوعات كما سبق القول عدة مرات أيقظت صدى عميقاً في الشاعر لأنها كانت تتجاوب مع شعوره بالوحدة والكآبة والغربة والحزن . ولكن من الخطأ الاعتقاد بأن رد فعله على مدينة نيويورك كان كله سلبياً . فلو كان لوركا شقياً بإقامته في نيويورك، ولو كان يشعر بأن هذه الإقامة لن تكون مثمرة وغير مستوعبة، لما بقي فيها أكثر من أسابيع قليلة . فهو سليل أسرة غنية، قليل الميل إلى الدراسات الشكلية والاكاديمية (كان يقطع غالباً دراساته في جامعة كولومبيا)، وقد كان في وسعه بحكم هذه الاعتبارات أن يتنقل حيث يشاء، فإذا أقام في نيويورك فلأنه وجد هناك مصدراً لا ينفد للتجارب التي ترضي الجانبين المتعارضين المتقابلين والمكملين في الوقت نفسه لشخصيته . وهما الجانب التراجيدي والجانب المرح بل الطائش النزق . .

وبهذا المعنى التراجيدي فإن نيويورك قد هيأت له أن يمارس

نزوله إلى أغوار الجحيم. وشعراؤنا المعاصرون اعتباراً من بودلير لم يتعودوا أن يقوموا بهذه الرحلة عمودياً كما فعل دانتي وفرجيل بل كان عليهم أن يرضوا أنفسهم برحلات أفقية في العالم الذي يحيط بهم. ويفضل أن يكون عالماً مخصصاً معادياً لهم رافضاً لهم. فإذا كان الجحيم هو (الآخر) كما قال سارتر فكلمة تزايد هذا الآخر وصار (آخرين) في مشهد أو ثقافة كان ذلك أكثر توفيراً لإمكانات بلوغ الجحيم. وفي الوقت نفسه علينا أن لا ننسى أن لوركا قد وجد تجارب تتميز بالفرحة والطيش والنزق والغربة.

ويذكرنا (كرو) بردود الفعل الإيجابية لدى الشاعر عن الحياة التي أمضاها في أمريكا. وولعه بالأفلام الأمريكية التي كان يفسرها وفق خيالاته وتصوراتيه بسبب جهله للغة الإنجليزية، وإعجابه بجسمال النساء في نيويورك، وانبهاره العميق بموسيقى الجاز، وإحترامه العميق لصلابة الشخصية الأمريكية. حقاً إنه لمن الممكن جداً الاعتقاد بأن لوركا كان مديناً لتجربته في أمريكا بأكثر مما يظن الكثيرون ويتوقعون، فمن المؤكد على سبيل المثال، أنها ساهمت في صنع هذه الهالة من المجد والشهرة التي تحيط بالشاعر. ورحلته عبر أمريكا اللاتينية قد دعمت من شهرته داخل وطنه. ففي وسع كل واحد في إسبانيا أن يقوم برحلة إلى فرنسا، أما السفر إلى أمريكا فأمر مختلف عن ذلك تماماً. وإحراز المجد والانتصار في أمريكا اللاتينية هو حلم كل ممثل وكاتب إسباني. وإلى جانب ذلك فإنه من الممكن القول أن إقامته في نيويورك

قدمت العامل الحاسم في تحوله من شاعر غنائي إلى شاعر وكاتب مسرحي . فبعد عودته من نيويورك غلب على مسرحه بصفة عامة واختصت مسرحياته بموضوع واحد هو قمع المرأة الإسبانية وآلامها.

أليس من الممكن بل من المحتمل أن لوركا قد فهم وضع المرأة الإسبانية بالتفكير فيها في نيويورك ومقارنة وضعها باوضاع المرأة الأمريكية وإمكانياتها المختلفة تماماً عن المرأة الإسبانية . فبين أخوات برنارا البا والفتاة الموظفة في نيويورك بون شاسع ودنيا كاملة من الفروق . وما أسرع ما انتبه أصدقاؤه في جامعة كولومبيا إلى أنه لم يفهم فهما كاملاً استقلالية المرأة الأمريكية والمظهر البارد الذي تعكسه الشابات الأمريكيات في نيويورك ، ولكن بعد إقامته في الولايات المتحدة بدت له أوضاع المرأة الإسبانية داخل حدود العائلة التقليدية سخيفة وصعبة بل ومأساوية في بعض الأحيان . ومثل سرفانتس ومولير صار ، وبلا نزعة وعظية وأخلاقية مصطنعة ، مدافعاً عن الجنس الأنثوي . وبالتأكيد لم يكن يرغب في أن يبني أعماله الدراماتيكية على اللون المحلي خاصة . ولكنه كان يرغب في خلق نماذج نسائية عالمية . ولكن النماذج المتجذرة في التراث الإسباني وفي خلفياته هو ذاته ، كانت تظهر بوضوح ، وبصرامة وأكثر حدة من الجانب المستفاد من إقامته وتجربته في أمريكا . فالاختلاف بين تلك الشهوانية البهيمية الطليقة التي تتمثل في بليسا في مسرحية حب دون برلمبلين (وهو عمل يبدو أنه كتب أو فرغ منه في سنة ١٩٢٩) والنماذج

النسائية التراجيدية في مسرحيات لوركا المكتوبة بعد عودته من نيويورك عامل بالغ الأهمية والخطورة.

أما المرحلة الرابعة من مسيرته الفنية فتتضمن مرثاته في مصارع الثيران والقصائد التي كتبها بعد عودته إلى إسبانيا في سنة ١٩٣٠. وفي هذه القصائد يعود إلى صيغ الأوزان الإسبانية والموضوعات الإسبانية. ولكن كآبته لم تتبدد. فالمرثاة التي ربما كانت تمثل أكثر أعماله الشعرية رسوخاً قد تم توزيعها الأوركسترا لي بنجاح فهي غنية بالصور الجزئية حيث يدان الموت والدمار ويقبل بهما في وقت واحد. والشاعر يأتي هنا وجهاً لوجه مع القوضى وانعدام الجدوى والمعنى ولكنه في هذه المرة كان يتسلل بأسلحة أفضل. ومرة أخرى نراه في أقصى درجة السيطرة على أسلوبه وانفعالاته.

في سنة ١٩٣٠ عاد لوركا إلى إسبانيا وركب متن حياة جديدة، هي حياة المسرح. وهو على الجملة لم يكن خالياً من الاستعداد لذلك. فقد كانت لعبة طفولته الأولى مسرحاً للعرائس وعمله الأول لعنة الفراشة قد أنفق في سنة ١٩٢٠ وماريانا بينيدا نالت إعجاباً في سنة ١٩٢٧. ويعزى هذا النجاح جزئياً إلى أن النظارة الليبراليين وجدوا فيها بعض التلميحات السياسية التي لم تكن في الواقع تتضمنها.

وقد يكون لوركا قد أحضر معه من أمريكا عملاً - أو عمليتين مسرحيين ما يزالان في طور الإعداد الأولي. وطبقاً لما يقرره جان لويس سكونبرج فإن جماعة مسرح ريفاس شريف قد أعلنت عن

العرض الأول لمسرحية دون برلميلين في مطالع ١٩٢٨ . ويحتمل أن لوركا لم يكن راضياً عن صيغتها الأولى وحجب المسرحية حتى يعود إليها بلمسات جديدة. وزوجة الاسكافي العبقرية مؤرخة في ١٩٣٠ طبقاً لطبعة «اجويلار» لأعمال لوركا الكاملة، ويحتمل أن يكون قد كتبها أو عاد إلى العمل فيها، أثناء فترة وجوده في نيويورك.

ومهما يكن من أمر فإن قدرة لوركا على العمل أثناء هذه الفترة كانت مثيرة للدهول ولا يستبعد أن تكون النصوص المتوفرة لدينا قد أعيدت كتابتها بصفة كاملة في هذا الوقت. لقد بدأت كآبته تختفي، وأخذ يبلغ مرحلة النضج بسرعة عجيبة مائلاً بالنشاط حياة خالية من الارتباطات العميقة. صار محاضراً ناجحاً. وأعاد كتابة بعض قصائده القديمة، ونشر قصيد الغناء العميق واشتغل بعدد من مسرحياته الجديدة. كان الوضع السياسي في إسبانيا يتغير بسرعة إذ أقال الملك الدكتاتور بريمو دي ريفيرا وعوض بطاغية آخر أكثر نعومة هو الجنرال برنجوير. وأعيد صديق لوركا وراعيه فرناندو دل ريو إلى كرسي الأستاذية، وكان مرشحاً ليصبح وزير التربية والتعليم في الحكومة الجمهورية. وفي ١٩٣١ بعد الانتخابات البلدية التي أعطت للجمهوريين الأغلبية الكبرى في المدن، هرب الملك وترك البلاد وأعلنت الجمهورية وللمرة الأولى يصبح للوركا أصدقاء في السلطة.

وعندما عرضت مسرحية زوجة الإسكافي العبقرية في ١٩٣٠

نالت نجاحاً كاملاً واكتسب لوركا أخيراً ثقة بنفسه كمؤلف مسرحي ووظف كل طاقاته ومواهبه في خدمة المسرح طوال الفترات التالية من عمره. ولكن هذا لم يستدع تغييراً جذرياً في تكنيكه ككاتب ما دامت الحدود بين الشعر الغنائي والدراما في نظره غائمة ضبابية ولا وجود لها غالباً.

وفي سنة ١٩٥٣ قال للصحفي الذي أجرى مقابلة معه: (لقد بدأت العمل ككاتب مسرحي لأنني أشعر بالحاجة للتعبير عن نفسي من خلال الدراما، ولكن ليس هذا مبرراً لإهمال الشعر الخالص، ومن جهة أخرى فإن المرء في وسعه أن يعثر على الشعر الغنائي الخالص في مسرحية كما يعثر عليه في قصيدة.) وأعلن في الوقت نفسه خططه للتعامل مع قضايا مرتبطة بالواقع الراهن بإسبانيا (متحدثاً عن مشاكل يخشى كل واحد الخوض فيها).

ولد لوركا شاعراً وصار فيما بعد مسرحياً عبر مشقات متواصلة وانغماس شخصي. كان عليه أن يتعلم وهو يعمل ليصبح عامل مسرح، ومسئول ديكور، ومديراً وممثلاً قبل أن يسيطر على كل مظاهر التكنيك المسرحي ويكتب بعد ذلك أكثر أعماله المسرحية طموحاً. وكانت المصاعب شتى، يصعب تقريباً تخطيطها. وكانت أولها الصدمات النفسية، فقد أخفق في مستهل عمله المسرحي بمسرحية (الفراشة). وظلت ذكرى هذا الإخفاق تلازمه طوال حياته. وكان متردداً في مواجهة جمهور المسرح من جديد، بعد أن ظفر بالنجاح في كل المجالات الأخرى التي اقترب منها.

بالإضافة إلى أن جمهور المسرح الشعري، في رأيه، جمهور محدود، وقد كان الجمهور الإسباني، مولعاً بأعمال بنيفانتي الكوميديا وبعض المسرحيات المسلية المتميزة باللون المحلي التي كان يقدمها أرنيكس والإخوة كوينتيرو. وهذه تقدم خاصة لبعض الجمهور المتنور. أما بالنسبة للبقية فإن الأعمال المسرحية المثالية هي تلك التقليدية التي كان يعيد تمثيلها ويطمح في أن يظفر بجائزة نوبل بسبب نجاحه القوي الذي لا يمكن تفسيره في الظفر بإعجاب الجمهور الإسباني أو تقديم تلك المسرحيات الكوميديا العادية ذات الفصل الواحد التي لا تتناول شيئاً ولا تمس أحداً. ولقد جُدد إحيائها بالتوريات والتلاعب اللفظي وأخرجت ميكانيكياً من قبل عشرات المختصين.

وكان الممثلون الإسبان أسوأ حالاً. كانوا يتباهون بطريقة المبالغة في التمثيل، وهي طريقة قاتلة لمسرح لوركا الذي يتطلب حساسية بالغة وظلالاً في التعبير عن الانفعالات. مرغريتا أكسيرجو كانت واحدة من الممثلات القليلات اللواتي استطعن فهم لوركا وحُب أعماله في جملتها. وكانت قوة لوركا في خلق الأوضاع الشعرية - وهذا لغير مصلحة الممثل الذي يريد أن يظهر على حساب الممثلين الآخرين - ثم إن تركيزه على أدوار البطولة النسائية من شأنه أن يضايق شهوة الظهور عند الرجال..

وقد استقر به المطاف في الاعتماد الكلي على مرغريتا أكسيرجو وجماعة ريفاس شريف وكانت في تلك إشارة واضحة إلى أنه بسبيل تكوين فرقته الخاصة.

وهذا ما فعله خلال ١٩٣١ - ١٩٣٢ . سهاها (البراقة) أي الكوخ . كانت مؤلفة من مجموعة من الهواة المتواضعين ، وأغلبهم من الطلبة الذين يمارسون التمثيل أثناء العطلة . وقد قدمت حكومة الجمهوريين عوناً ودعماً كافياً لشراء أو تأجير عربية وبعض الملابس واللوازم . وقام لوركا وأصدقائه الطلبة بإتمام الباقي . كان مشروعهم سخياً وصعباً ، وهو تقديم المسرحيات الكلاسيكية إلى الشعب .

وقد قدمت الفرقة عروضها للجماهير الريفية في وسط ميادين قرى قشطالة . وكان لوركا يقتبس ويدير ويخرج أعمال كالديرون وسرفانتس ولوب دي فيجا مضيفاً إلى ذلك بعض اللمسات الحديثة بتقديم تاريخ الجندي من تأليف راموز في ترجمتها الإسبانية مع المحافظة على لب أجواء سترافنسكي . كان لوركا يدير ويخرج ويمثل ويعنى بالإضاءة ويتوسل إلى بعض العائلات الريفية العريقة حتى يستعير ملابس القرن الثامن عشر الأصلية لليلة واحدة . وكان الإعداد على درجة قصوى من البساطة ومؤثراً جداً . وتقنيات المسرح الحديث وصلت أخيراً إلى إسبانيا وصفق لها أولاً لا في المدن الكبيرة بل في أقصى القرى الصغيرة النائية . وكان هدف لوركا أن يبلغ في المقام الأولى إلى جمهور حساس غير متحذلق متجاوب مع العواطف التي تثيرها هذه المسرحيات . وأن يحقق ثانياً لنفسه ولزملائه تجزراً ورسوخاً في مهنة الإخراج العسيرة . وينقل عنه خوان كاباس (أنا سعيد بأن أبداع ، بأن أصنع شيئاً ، هذا لا يلهيني عن أعمالي الشخصية . أنا أكتب

وأهتم بمشروعاتي بالإضافة إلى أن هذا النشاط الذي تقتضيه مني
الفرقة يقدم لي درساً ممتازاً. لقد تعلمت الكثير عنها. أنا الآن
حقاً مدير مسرح حقيقي.)

كان هذا في عام ١٩٣٣ وهو أعظم الأعوام وأحفلها بالأعجاد
في سيرته المسرحية سمح له بأن ينعم بالنجاح منذ استهلاله.
كان عام نجاح عمله المسرحي. وقد عرض فيه الزفاف الدامي
والدون برلميلين وهي أوبرا اشترك في تنفيذها مع المؤلف
الموسيقي العظيم دي فاللا. ثم رحلته إلى أمريكا الجنوبية. وقد
صفت بيونس آيرس للممثلة لولا مبريفيس لبطولتها في كثير من
مسرحيات لوركا. ماريا بنيدا وزوجة الإسكافي العبقري،
والزفاف الدامي ومثلث مرغريتا اكسيرجو دور الداما بوما في
مسرحية لوب دي فيجا التي قام فيها لوركا تحيةً للجماهير المتحمسة.

كما قام لوركا بعدة رحلات ألقى فيها عدداً من المحاضرات
جذب بها اهتمام الكثير من الناس وظفر فيها بتصفيقهم
واستحسانهم. لقد أصبح سفيراً للثقافة الإسبانية، ورمزاً
للنهضة الفكرية والفنية الإسبانية، وقد تم توديعه في الأرجنتين
عند العودة بحفلات عامة قدمت فيها الأنخاب والخطب.
وحضرها أشهر كتاب الأرجنتين. وفي الشاطئ الإسباني كانت
رعود السياسة في بداياتها ولم يكن السحرة والمشعوذون قد دخلوا
المسرح بعد.

يميل المثقفون الليبراليون الأمريكيون وكذلك المعلقون
السوفييت إلى النظر إلى لوركا على أنه رمز للعهد الجمهوري

الإسباني. الأمل الذهبي للثلاثينات الذي اطاحت به القوى الرجعية في الولايات المتحدة وأوروبا الغربية وقضت عليه بالموت عن قصد أو عن تقصير. ولكن سمعته داخل إسبانيا وخارجها لا تتطلب مثل هذا الزعم الذي لا يصمد للنقد، لكي تعيش. إنه لا يعتمد في وجوده على الحركات الاجتماعية، في الموقع الذي يحتله من التاريخ، كما فعل على سبيل المثال مايكوفسكي في تحقيقه الكامل مع الثورة الروسية أو شتانيك في إنخراطه في المشاكل الاجتماعية الأمريكية في الثلاثينات. ماذا يقع لو أن لوركا لم يقتل من قبل الفاشست؟ ولو لم يكتب أبداً قصائده في الحرس الوطني؟ ولو عاش حياته في المنفى مثل جورج غولان، ومات ميتة هادئة بعيدة عن المعنى السياسي؟

والفرص المتاحة المترتبة على ذلك أن قلة من الناس خارج إسبانيا يتاح لها أن تسمع به. وسيبقى بالنسبة للأغلبية العظمى من سكان العالم شاعراً إسبانياً إذا لم ينل جائزة نوبل غير معروف حتى بحكم السمعة والمكانة الشخصية. إلا أنه، على طول المدى، لا بد أن تشق سمعته الطريق. هو شاعر يقرأه الإسبان والفاشست والجمهوريون والشيوعيون الأوروبيون والديمقراطيون فيجدون لقراءته المتعة نفسها. وهذا من وجهة نظر لوركا هو ما ينبغي أن يتم. ذلك أن لوركا حاول أن يجعل نفسه بعيداً عن التاريخ وبمعزل عنه.

كان مراقباً محايداً لكل ما يقع فوق هذا الكوكب بنظرة شمولية تجمع الماضي والمستقبل في لحظة أبدية خالدة. لقد رفض

أن يتحدد ويتحقق في عصره، وفي وطنه. ومع ذلك لم يكن ليهرب من المسؤولية، بالعكس كان يتطلع إلى مسؤولية أوسع وأشمل ويريد أن يتعذب من القرن العشرين وبالقرن العشرين لا كإسباني ولكن كأمركي وكعجري وكبدائي ما تزال الأسطورة تعيش في نفسه، مثل ملابس الأرواح غير المتشكلة التي شدت إلى معضلات المجتمع الصناعي اللاشخصاني لواحد من ملابس الأرواح التي صُممت عبر التاريخ بحبها وآمالها ووجودها من أجل هدف غير شخصي. من انطونيو الكموربو الذي قيد بوحشية وسيق بواسطة الحرس الوطني، إلى سكان الأكواخ في بروكلين. هذه السعة والرحابة في التعاطف والتصور تجعل من لوركا شاعراً ديمقراطياً، شاعراً عالمياً بأكثر من أي التزام تاريخي من جانبه. ويمكن اليقين بأن كان معارضاً للفاشست وقصائده الدينية تكشف عن ارتودكسية. ولوامتد به الأجل لوقف من فرانكو موقف المعارضة وساعد قضية إسبانيا الجمهورية. وكما ذكر بابلو نيرودا الشاعر الشيلي (أولئك الذين قتلوه وأرادوا أن يضربوا قلب الشعب، قد أحسنوا الاختيار).

ومع ذلك فإن لوركا لم يكن شاعراً ملتزماً أو دعائياً مثل مايكوفسكي أو نيرودا أو حتى ألبير كامو. إن ذلك الجو الكريه الذي ساد الثلاثينات، أي الفترة التي أصبح فيها لوركا مشهوراً خارج إسبانيا التي جعلتنا ننسى لوركا في ذلك الأوان، صار رمزاً سياسياً ولا شيء أكثر من ذلك.

ومن جهة أخرى فإننا نخطيء خطأ فادحاً إذا توهمناه من

سكان الأبراج العاجية. فهو لم ينفذ يده وينسحب من المشاكل الاجتماعية والسياسية لعصره. ولكنه رآها ببساطة كما هو في بيت برناردا ألبا في صيغ الصراع بين التقاليد والرغبات الشخصية. وعلى العكس مما كان يرغب، لم يكن يتوقع من الجماهير أن تخرج من مسرحه لتصحيح الأخطاء المصورة هناك.

فأكثر مسرحياته وعياً اجتماعياً، وهي برناردا ألبا، تبدو في نظر الإسباني مولداً ومنشأً والقاطن في المدن الرئيسية ذات جو غير واقعي، مشدود ومتوتر. ولن أذهب بعيداً فأقول إن المسرحية غير قابلة للتصديق. فقد كان بمديرد وبرشلونة نصيبهما من الفتيات (المتحررات). فتيات عاملات ولهن قدر من الحرية، بعيدات كل البعد عن النماذج اليائسة الممعة في يأسها. التي اختارها لهذه المسرحية. ولم يدع لوركا أنه يملك الحقيقة الاجتماعية والسياسية والاخلاقية التي تغير العالم. ولم يكن حريفاً. وقد احتفظ بصداقته مع الفلاحين حتى النهاية. كان يؤمن بالتضامن، وكان يتوفر على إيمان قوي بقدرة شعبه على التجاوب مع الأعمال الفنية. وقد فكر أن الفقراء والبسطاء هم الذين يشكلون أحسن رواد مسرحه. وكما قال قبل أيام قليلة من الحرب الأهلية أنه يرفض (الذهاب إلى كوكب والعيش فيه). أنه متجذر تجذراً راسخاً في الحاضر حتى عندما يرفض أن يصوره على حاله في أعماله.

حين نقارن لوركا بأدباء عصره في أوروبا وأمريكا خلال العشرينات والثلاثينات سنفتن إلى أن تاريخية اتجاهاته وعدم

تاريخيتها ماذا كانت تعني، أو على الأصح ماذا كانت ستعني، لو امتد به العمر؟ وعدم تحديد لوركا لنفسه داخل أي وضع اجتماعي كما هو الأمر بالنسبة إلى شتانيك مع قضية البطالة في الثلاثينات لم يعرضه لخطر. الضرب مصادر إبداعه حين تخفي تلك الحالات الطارئة. وبخلوه من الأوهام حول أي فردوس أرضي أو غير أرضي لم يكن ليدفع إلى الحد الأقصى من التطرف الذي بلغه مايكوفسكي بارتكاب الانتحار الذي كان من أسبابه الكبرى الانفصال عن الوضع السياسي وصعوبة الوصول إلى (الأرض الموعودة). حبه للحياة كان عميقاً جداً، وهو أوسع من أن يقام لديه على النجاح أو الفشل لأي مؤسسة من المؤسسات. ومع ذلك، فلوركا أيضاً ما كان في وسعه أن يتجنب الوقوع في أشراك التحالف مع التاريخ، رغم رغبته الشديدة في الابتعاد عن ذلك.

والزمن والتاريخ ثأرا لنفسيهما في الوقت الذي كان فيه لوركا يبلغ قمة نضجه (أنا الآن أرى بوضوح الوجهة التي ينبغي أن يتطور فيها مسرحي). قال ذلك لوركا إلى الشاعر غويلان في صيف ١٩٣٦. ويعلق غويلان على ذلك قائلاً: (كان نضجه واضحاً مفتوحاً مثل مدخل مملكته. المراثة وديوان التماريت وبراناردا البا - والله يعلم ماذا - وفرة من الإنتاج المستقبلي. كان يعمل فيها بتصميم وفرح. وكل معوق يستسلم لشخصيته ومزاجه الشيطاني. كان عليه فقط أن يقاوم مصاعب التعبير العادية. ما الذي كان سيقف في طريقه؟ لهذا قلت لوالد الشاعر

متنبهاً (وقد ذكرني بها هو نفسه فوق الأرض الأمريكية) في لحظة مبالغة لا يفسرها شيء سوى الشعور بأن لوركا لا يملك شيئاً سوى الأصدقاء. في حالة وقوع ثورة فإن الإسباني الوحيد الذي سيخرج منها حياً لن يكون سوى فدريكو.)

ذكره وتأثيره ما يزالان يفيضان نضارة وحياء. والسبب في أن شهرة بعض مشاهير الكتاب تدوم وأن أسماء كتاب آخرين تخبو تدريجياً يبدو واحداً. فالكتاب الخالد الذي يدوم ذكره هو الذي يحدثننا عن الإنسان. لا عن أي فكرة تجريدية ذهنية عن الإنسان. عن إنسان حقيقي في زمانه ومكانه بطريقة تسمح لنا أن ننتهي إلى نتائج ترتبط بزماننا ومكاننا. أن نمسك بومضات من الأشياء الدائمة والراسخة حين نتحدث عن الأشياء الزائلة والهشة. إنها حقاً مهمة صعبة. لا ينهض بها إلا قلة قليلة من الكتاب..

وعند لوركا نتلقى شيئاً عن إسبانيا الخالدة حين يحاول أن يعبر عن الصلة بما تغير في قليل أو كثير في إسبانيا في إطار تحولات القرن العشرين الذي عاشه ونعيشه. إن جذور لوركا راسخة بشكل قوي في التراث الإسباني وحساسيته تتيح له أن يستحضر هذا الماضي حياً نابضاً لكي يظهر لنا الطرق التي ما يزال يزهر بها ذلك الماضي في أيامنا الحاضرة. وقد كان لوركا في نظر معاصريه من الإسبان خير مدخل لإسبانيا الخالدة. وقد لاحظت جلبرت موراي قائلاً: (هو العبقرية الأصيلة، هو في الوقت ذاته ابن التراث والمتمرد عليه). هكذا كان لوركا بالضبط في الوطن بتقاليده

الإسبانية، ما يزال يطمح إلى أن يتجاوزها، أن يصلها بحاضرنا
المأزوم. هل ينجح في ذلك أم لا ينجح.. ذلك ما ينبغي أن يقرره
قراؤه....

* * *

فيدريكو غارثيا لوركا

وليام كارلوس وليام

في عام ١٩٣٦ جُرّ لوركا عبر شوارع غرناطة ليوضع في مواجهة فرقة إطلاق النار الفاشيستية لأسباب لم تكن واضحة. لم يكن نشيطاً في أوساط اليساريين. ولكنه كان (سلطة). كان رجل شعب. ولأنه كان ذلك فقد أحرقت كتبه.

في تاريخ الشعر الإسباني مدرستان عظيمتان تقليديتان. واحدة ترمي بثقلها على الأدب العالمي فتستمد منه وتستند عليه. والثانية تستمد أصولها بصفة خاصة من تراثها الأيبيري ومصادره.

وكان لوركا ابناً لهذه الأخيرة إلى درجة بعيدة حتى ليجري الحديث عنه غالباً - وربما للتقليل من شأنه - على أنه شاعر شعبي. ولقد كان حقاً شاعراً شعبياً بأكثر مما كان أي شاعر إسباني غيره منذ عصر لوب دي فيجا. إنه يخص الشعب وينتمي إليه. وحين هوجم هذا الشعب تعرض هو الآخر للهجوم من قبل القوى نفسها.

لكنه كان أيضاً رائد مدرسة، إن المصادر التي استقى منها لوركا قوته الشعرية تعود إلى بدايات الأدب الإسباني. إلى ذلك

الصراع الملحمي الذي حافظ عليه الإسبان عبر ما يربو على أربعة آلاف معركة من أجل استرداد شبه الجزيرة من العرب. حيث ينهض زعيم أسطوري لا يقهر. كان وما يزال في ذاكرة الشعب، البطل الوطني العظيم هورودريجو ديازدي فيفار الملقب بلقب (السيد) ولم تكن شعبيته مبررة بأسباب نوعيته كرجل شجاعة وسطوة، بل لأنه كان أيضاً بطل تحرر شعبي ضد طغيان الملوك. بطل استهان بسيادتهم وازدراها، وحاول حماية الشعب من قهرهم وجبروتهم. وفترة الأعمال العظيمة التي عرف بها هذا البطل هي التي أوحى ملحمة (السيد). وهي أقدم الأعمال الأدبية التي كتبت بلغة أهل كاستيليا (قشطالة). النماذج في هذه الملحمة عميقة في إنسانيتها، والوصف سريع وواقعي، وبريق السيوف يضيء جميع الميادين.

هذه القصيدة كما تذكر الروايات المتواترة، كتبها أحد أتباعه، بعد ما لا يقل عن أربعين سنة من وفاة البطل الذي تمجده. وفيها يقدم الأدب الإسباني أولى تجاربه اللافتة للنظر والدالة على قدرته على إبداع شعر يتجاوز مكانه وزمانه. وهذه النوعية ظلت لصيقة به إلى الأبد. ولم تضع. وكان لوركا يستحضر علمه بذلك، في قصيدته في رثاء مصارع الثيران..

ليست ملحمة (السيد) هي الأثر الأول المحفوظ باللغة القشطالية، ولكنها تقف كنموذج رفيع احتذاه الشعر الإسباني الذي جاء بعده. أحياناً تبدو بعيدة عن موقع التفضيل والتقديم. ولكنها تظل دوماً في (خلفية) كل الأعمال. فأوزانها

وتقطيعاتها العروضية صارت من اللوازم التي لافكاك منها، في الأغاني الشعبية. وليس هناك شعر غربي يكون فيه (للشعبي) حجم ومعنى كما هو الشعر الإسباني. فشطره مشهوراً يتألف من ستة عشر وحدة مقطعية، تكون مقفاة على الحرف نفسه. هذه الأَشطر مقسمة إلى قسمين على النحو الذي تكتب به عادة، صارت قاعدة للحكايات الشعرية Romances وكثير من هذه الحكايات الشعرية يحتفل أن يكون في قدم وعراقه ملحمة (السيد) إن لم يكن أسبق عهداً. وهي صيغة استعملها لوركا كثيراً، وتشكل بصيغتها الثابتة وتركيبية أشطرها أساساً في عمله. وكان لوركا سعيداً بأن يكتب بالطريقة العروضية القديمة، بعد ثمانمائة أو ألف عام من ظهورها، وقد أحس لها بسعادة تماثل سعادته حين توقف في الطريق، أمام إحدى حانات اشبيلية ليسمع كلمات (كوبلا) ألفها هو، تغنى كلمة كلمة بواسطة عازف قيثارة أمي، مقطعة بالطريقة المتبعة في تأدية ملاحم القرن الثاني عشر.

قرب منتصف القرن الثالث عشر أعطى الفونس العاشر، الملقب بالحكيم، الأمر بتكريم لغة البلاد وتشريفها، وبأن تكتب جميع الوثائق الرسمية باللغة العامية الشائعة بين الناس بدلاً من كتابتها باللغة اللاتينية. وقد انتقد كثير من الإسبان هذا التغيير بسبب مانجم عنه من فوضى ومتاعب. وكان الفونس هذا نفسه هو الذي جمع في سنة ١٢٥٣ الأغاني والقصص الأدبية لتغنى باللهجة الغالية. ولكن ابنه ثار عليه وأزاحه عن العرش،

ونفاه إلى اشبيلية حيث مات مجهولاً منسياً مهملاً. وبعد مئة عام من ذلك تردد القول المأثور «إن رجال قشطالة يملكون فقط قلوباً للحقد وسلاحاً للقتل».

ومن النقيض تماماً أن يظهر في هذا العهد المكروب، ثاني أثر شعري عظيم في الشعر الإسباني. وهو كتاب الحب الطيب.

وهو من أعمال أكثر الشخصيات الأدبية في عصر الأدب الوسيط، روعة وجذباً للأنظار. هو خوان رويز كبير كهنة هيتا.

وهذه هي الصورة التي يقدمها لنفسه ضمن الصور الكثيرة التي يتضمنها عمله الأدبي. بدين، كبير الرأس، صغير العينين، كث الحاجبين، أسود البشرة كاللحم، كبير الأنف واسع الفم، غليظ الشفتين، قصير الرقبة ثخينها، سريع الخطوة، موسيقي جيد، وعاشق مرح.

لو قصر لوركا استلهامه على الصيغ التركيبية للمحمة (السيد) لأمكن القول بأن الكثير من أساليبه، وروحه أيضاً يمكن اكتشافها في طبيعة هذا الكاهن العجوز الفاجر.

كان خوان رويز قسيساً من تلك النماذج الفوضوية التي يتحملها عصرها ويتسامح معها. وكان الشعب هو رفيقه المفضل، دائماً الشعب، وخاصة تلك الفئة من الشعب التي يصعب على حد قول (مادارياجا) أن نتصورها اليوم وقد اختلط فيها اليهودي بالمسلم بالمسيحي في أخوة تتميز بالود والمرح وحب الاستمتاع بالحياة. إلا أن الأمر يغدو أقل صعوبة لو تصورنا هذا

النمط من المجتمع في الجنوب الإسباني، حيث موطن لوركا بأكثر مما يفترض أولئك الذين لم يكونوا على إطلاع كاف. ذلك لأنه موطن الأغاني الأندلسية الشعبية التي احتشد لها لوركا، وحيث تلك التركيبة العجيبة من اليأس الفلسفي العربي واليأس الديني اليهودي واليأس الاجتماعي العجري. وقد كان متألفاً تألفاً تاماً مع هذه العناصر.

إن أعظم أعمال القرن الرابع عشر الإسباني هو كتاب رويس (الحب الطيب). وهو في الواقع حكاية شعرية نثرية من حكايات الشطار والصعاليك. حوارها مليء بالضحك، مليء بالحركة مليء أيضاً بالألوان. وهي لوحة بانورامية رحيبة لنقد المجتمع الوسيط. ومع كل خطايا المؤلف واستياء القساوسة منه، كان في الواقع مؤلفاً عظيماً. كان يعرف سر الانغماس المباشر في الفعل الذي هو نموذجي في قصيدة السيد والحكايات الإسبانية والكوميديا الإسبانية وفي العصر الحديث في الأغاني الشعبية، وفي كل ما يدين به لوركا في النهاية.

ولكي نفهم فهماً كاملاً كل ما هو متضمن في أسلوب لوركا، مارفضه من القديم وما تعلق به، فإن تطور الشعر الإسباني على يد رواده الأوائل لا بد أن يكون واضحاً لدينا حاضراً في أذهاننا.

ثمة نفور حاد واشمئزاز من الذوق القديم الذي مثله هؤلاء صعوذاً إلى عصر خوان دي مينا وكما هو مألوف في مثل هذه الموضوعات فإنه يجب الاعتراف بأن الجغرافيا تلعب دوراً هاماً.

إسبانيا شبه الجزيرة، متصلة بأقصى أطراف أوروبا، ومفصولة عن أوروبا بجبال البرينيه التي تجعل منها عملياً، جزيرة. إلى جانب أنها بعيدة من جهة الغرب عن أي تأثير أوروبي مباشر. أما الجنوب فيمثل الفتح العربي بتأثيره الناعم الذي أخفق بعد أن قضى فوق هذه الربوع أربعة قرون (ثمانية) من التفوق المؤقت ورجع إلى أفريقيا من حيث أتى. وإن كان أثره ما يزال قائماً في بعض الربوع الإسبانية وفي كل الفكر الأوربي.

ولوركا الذي كانت غرناطة موطنه. كان يعرف ميراثه وتراثه.

الفتح العربي أقام ما أقام ثم أخذ في الانحسار، بينما كان الفكر اللاتيني يتبع دروب قيصر ومسالك جيوشه، سار في أغلبه إلى الشرق من شبه جزيرة إيبيريا، صاعداً وديان الرون عبر فرنسا إلى الشمال.

ولهذا فإن مرونة الفرنسيين ورقتهم ولوازم منطقتهم، ووضوح أفكارهم ظلت مجهولة لدى الإسبانين. وفي انطواء الإسبان على أنفسهم ظلوا محدودين أساساً بواقع العالم الذي تطأه أقدامهم، والذي لا مهرب منه سوى عبر البحر الذي خذلهم.

تأثر الأدب الإسباني قليلاً بعصر النهضة ولم يتأثر مطلقاً بعصر الإصلاح وبلغ محطة وقوف تماماً قبل اكتشاف أمريكا وبالذات في أعمال خوان دي مينا ١٤٥٦ - ١٥١١ ولمدة مئتي عام بعد ذلك، أي خلال القرن الخامس عشر، والسادس عشر، أو حتى عصر غونغورا فإن الذوق القديم المتميز بمصادره، المحدود في وسائله، قد أسلم أنفاسه.

والتأثير الإيطالي أخذ في التصاعد كما يقول (كويتانا) في تقديم مختاراته من الشعر القشطالي (١٨١٧).

إن التقطيع الثماني الشعري المقفى كان يلائم الغزليات وقصائد الحكمة القصيرة أكثر مما يلائم طموحات بعض القصائد. ولا يمكن دعم هذا النهج دون الوقوع في السهافة والفجاجة كما أدرك ذلك خوان مينا نفسه. هو نهج لا يلائم الأفكار السامية، الحية. ولا يستجيب لقوة وحرارة المشاعر ولا يتوفر له الانسجام ولا التنوع، وهي صفات لا يمكننا أن نعتبر الشاعر شاعراً بدونها وقد كانت غائبة عن هذا الشعر.

ولكن كريستوبال دي كاستيليخو يقول في نقد مريز عنيف (إن تجديدات البتراركين كما يسميهم - لا تقارن إلا بما أدخله لوثر على الديانة المسيحية).

أسماء كثيرة يزخر بها الشعر الإسباني جاءت بعد انهيار الأساليب القديمة. بعضها من أعظم ما يحفل به تاريخ الأدب الإسباني من أسماء. كلهم كانوا يعملون بالطريقة التي يرونها لكي يوسعوا ويغنوا مصادر اللغة العامة وعلم العروض.

وقد تغنى فرناندو دي هريرا بعظمة إسبانيا الإمبراطورية. وثمة أيضاً المتصوف لويس دي ليون. وضمن البقية الباقية القديسة تيريزا، أعظم شخصية في تاريخ التصوف الإسباني شعرها قليل لا يزيد على ثلاثين قطعة. جاهلة بالنحو، والمنطق، وبكل شيء، ولكن صرخة الروح لديها تنبثق مباشرة من

القلب، تبدو معها، وكأنها صوتنا المتوجع المعذب يصرخ في آذاننا. هو الإيقاع نفسه المعهود، المنطلق من قيود العقل، المتردد في الألوان والألحان الحادة اللامعة والخطوط المعذبة من رسوم الغريقتو.

لتهرب! إن الأفكار التي تأتي إلى إسبانيا تتوقف ثم تقفز إلى أعلى..

يقول أونامونو في القرن العشرين (أني أواصل وأتابع، بما يسميه التأكيد التعسفي بلا توثيق، بلا أدلة، خارج المنطق الأوربي الحديث، مزدرياً لمناهجه).

ولكن قرب نهاية القرن السادس عشر حدث رد الفعل الإسباني المعهود.

من العجيب، ومن المهم أن نلاحظ كيف يجيب حكيم آخر معروف باعتداله وميله إلى القبول والإذعان هو (كوينتانا) وكيف يصبح فعلاً للمرة الأولى متحمساً لموضوعه وكيف يتوهج أسلوبه حين يسجل:

في تلك الفترة الواقعة ما بين ١٥٧٠ - ١٥٨٠ ونجاوباً مع شباب غونغورا ولوب دي فيجا ظهر أن هناك اهتماماً جديداً يريد أن يعبر عن نفسه، ويبرز في ذلك النمط من الحكايات الشعرية القديمة مجرداً من الصناعة اللفظية والعنف اللذين لازما مظاهر تقليد أساليب الآخرين.

لقد بدا مؤلفوها غير مكترئين بما كانت عليه أماديج

هوراس ، وأغاني بترارك وأخذوا يؤلفون مستجيبين لنوازعهم الفطرية، أكثر من الاستجابة لقواعد الفن. وهذه (الرومانسس) لا تبلغ سمو أماديح ليون، هريرا، ريوخا، وتعقدها. ولكنها كانت أغانيها، وشعرنا الغنائي وفيها تجد الموسيقى نبراتنا الحقيقية. كانت تلك الأغاني التي يسمعها المرء في الليل تغنى عند النوافذ أو الشوارع على أصوات الهارپ أو القيثارة.

فيها تعابير أجمل وأقوى. عبقرية. ومفاجآت لطيفة أكثر من أي شعر آخر يقف إلى جانبها ولكن من العجيب أنه خلال سنوات قليلة من إحياء هذا الذوق الذي جعل الشعر شعبياً وخلصه من حدود التقليد الذي بلغه عند الأسلاف القدامى، ساعد هذا الإحياء أيضاً في أن يجعل الشعر حافلاً بالشواذب والنواقص فوقع التخلي عنه بالسهولة نفسها التي كان قد أعيد إليه اعتباره بها..

وكان غونغورا الرجل.

كان لويس غونغورا الشاعر الغنائي الذي أوصل المغامرة الجديدة إلى أقصى درجات العطاء والإثارة. ثم قرر أن يمضي فيها قدماً من فوقها، ومن خلفها لمجرد الرغبة في إثارة الدهشة والاستغراب.

غونغورا هو الشاعر الإسباني الوحيد الذي ما تزال إبداعاته المنتمة إلى القرن السابع عشر تثير اهتماماً حياً في نفوسنا حتى الآن. وهو واحد من قلة قليلة من الشعراء الإسبان الذين شاعت لهم شهرة عالمية، ونوعية من العظمة باقية خالدة. تأمل

صورته. ذقن عميق غارق في رباط عنقه. جبهة كأنها صخرة جبل طارق. نظرتة مضحكة نوعاً ولكنها رائعة، هذا إن لم نقل إنها لا تقهر. وشخصيته لو تمثلت في جزيرة قوبة فلا تشبه شيئاً كما تشبه خريطة إسبانيا نفسها.

هناك تلتقي بالروح التي ساندت لوركاً في عصرنا الحاضر..

أستاذ في فن الحكايات الشعرية وأحد العظام الكبار في فن السخرية والهجاء.

لقد أقام غونغورا لنفسه سمعة رهيبة حين جلس في أواخر عمره ليسمو بنبرات وإيقاعات الشعر الإسباني. يغنيه بالصور، ويزوده بثقافة جديدة، وأفكار حديثة ويغني اللغة بتلك الإيقاعات والترديدات التي تميزه عن النثر. هو الطموح نفسه الذي أوحى إلى خوان دي مينا، وفرناندو دي هريرا. ولكن كان ينقص غونغورا الثقافة والاعتدال اللذين توفرا لسابقه على حد قولهم.

ليكن غونغورا على ما هو عليه. فقد استمر في أواخر أيامه يكتب الرومانسس المحبوبة مطورا أسلوباً صعباً، طناناً رناناً وملهباً عصره بهذا الاتجاه الذي عرف باسم (الكلتورالزم). ولما كان غونغورا أكبر الممثلين لهذا الاتجاه فقد عرف أيضاً باسم (الغونغورزم) وماذا أيضاً؟ سوى الهروب إلى أعلى، مثلاً هو في قصائده في القديسة تيريزا.

فعندما وجد غونغورا نفسه محاصراً بالقديم، ولم تكن له رغبة

التراجع لكي يستعيد الأساليب الإيطالية، وجد خلاصه في طريقة قفز غير منطقية، كان فيها رائد عصرنا. لم يستطع الرجوع إلى اللاتين ولا إلى الإغريق ولا إلى الإيطاليين، وكذلك نحو الفرنسيين. لذلك قفز إلى أعلى نحو اللامنطقي. إلى خيوط الغريقو المعذبة. وهكذا، عندما قام لوزان والأدباء الآخرون، بعد قرن من الزمان، يستعيدون الذوق القديم، وينذرون أنفسهم لتهديم هذه الطائفة، ونتائج أعمالها، استهلوا عملهم بالمؤسسن، ونظروا إلى غونغورا على أنه والشاعر البغيض الكريه شيء واحد.

وكان على لوركا، في عصرنا هذا، أن يجد الحل، ومثل غونغورا عندما كان شاباً تبنى لوركا الأساليب الإسبانية القديمة. ولقد أخذت قصيدته في رثاء مصارع الثيران مجالاً للتناول كخاتمة لكل هذه الملاحظات التي أسلفت.

كان هناك شك راسخ يهيمن على العقول الإسبانية في أن أوزانهم الشعرية لا تتوفر على رقة لائقة ومرونة كافية لتحمل قلق العصر. غير أن لوركا - مستنداً في ذلك إلى أنوار فكر القرن العشرين - اكتشف في القديم العتيق من الصيغ والأشكال الجوهر الحقيقي للمعاصر. واقعية وفورية وحيوية في الصور تدعو الذهن الى أن يستيقظ، هذه الميكانيكية الحديثة وجدها لوركا حاضرة، طوع يديه. لقد أمسك بالتقاليد القديمة وعمل معها في عصر ملائم بما لم يستطع أن يقوم به الآخرون، حتى استطاع أن يطوعها دون استعارة، لتحمل ما يريد، كما جاءته

عبر العصور، بكرة، حارة، غير مثقلة بالانحرافات والبهارج والزخارف التقليدية. والعالم من جديد تحت أبصارنا.

إن اللذة الفريدة التي يستشعرها المرء في تقطيعات الكثير من قصائده في هذا الكتاب تحتفظ بالتنوع الغنائية للشعر الإسباني، ولسة الرتابة أيضاً التي هي من خصائص الأغنية البدائية التي جرى تقصيرها هنا.

أولى هذه الحكايات الشعرية هي قصيدة الزوجة الخائنة التي يجري فيها اللعب اللفظي حول حرف (e) وفي قصيدته (الغالية والريح) يجري اللعب حول الحرف (o) وفي قصيدة الحرس الوطني حول الحرف (a). وهذه كلها تأتي رأساً من التأثر بملحمة (السيد).

إن المقطع الأول من قصيدة لوركا في رثاء مصارع الثيران، وهي أعظم قصائده، يتردد فيه، عقب كل شطرين، عبارة (تمام الخامسة عند المساء).

هذا التردد فتن لوركا. إنه يعطي الروح لأبياته. إنه الدقة، والآنية والحتمية. يعطي الساعة التي ما تزال في فسحة النهار وإن مالت به إلى الغروب. ولكن بالإضافة إلى ذلك فإن هذه التريدة في حد ذاتها أغنية، وبغير قراءة لوركا بصوت عال، فإن الروح الحقيقية للشعر الإسباني القديم والجديد لا يمكن أن تفهم حق الفهم. ولكن هذا الضغط على المقطع الأول وهو كلمة الخامسة هو أيضاً صوت صاف من أصوات الموسيقى البربرية. دقات قلب أغنية الرجل. في تمام الخامسة عند المساء. ما هي هذه

الخامسة، إنها الزمن، ولا زمن، وهي في الوقت نفسه الأبدية. كل دقيقة هي الأبد، هناك العزف على القيثارة بقبضة اليد دون أن يكون لك مهرب من حزنه ووجعه. هناك حس النهاية يترجم إلى موسيقى. قدرية إسبانيا، وفورة حياتها وأغانيها. في الخامسة عند المساء، قتل ميجاس. قتله قرن ثور في الخامسة وجد نهايته.

هذا هو الواقع المؤلم، هذا هو الواقع الصوفي ولماذا بالضبط عند تمام الخامسة مساءً إن سر أي لحظة متأكد. إن روح غونغورا هناك، ورنين الكلمات الغامض، هناك أيضاً كثير من أمثلة لوركا، لا بد أن تكون قد طافت في ذهن الشاعر القديم حين كان يمد حبال بحوره القديمة. كانت أفكاره القديمة ترفض أن تتبنى الأساليب المتأثرة بأدب الطليان التي تنبأها أسلافه إلى أن تتكسر الكلمات كما يتكسر الجسر تحت وطأته، ويسقط هو أيضاً ضمن الحطام. بحكمة.

بعد عامين من هذا الحادث، نظر الإسبان إلى رجل قتل بهذه الطريقة على أنه المقصود بموضوعها. لا اعتبار للفعل هنا. كان رجلاً، وكان قتيلاً. التجرد الأخلاقي نفسه، التحرر نفسه من الأحكام الأخلاقية المسبقة التي تطبع وتميز ملحمة السيد وكتاب الحب الطيب. وهي القدرة نفسها لصنع الشعر المحلي والآني. هي الواقعية نفسها، وركوب الواقع، ولا واقعية أكثر من مصارع ثيران أن يركبه كما هو، لا كما يمكن أن يرغب فيه أو يريده، مباشرة إلى أعلى، إلى الأنوار التي يقبلها الشعر ويعيد صبها وصوغها. هذا هو لوركا.

وفي قصيدة الزوجة الخائنة ينعكس العزوف نفسه، وقلة
الاكتراث والواقعية، والتحفظ. فالغجري يمتلك البطلة، والنشوة
التي حصل عليها، والتي تتحدث هي بها إليه، نشوة حقيقية.
ولكنها نجحت في إيهامه أنها عذراء، فاكشف أنها متزوجة،
فاستمتع بها ودفع ثمن هذه المتعة، وقرر أن لا يضاجعها مرة
أخرى، لأنها ذات بعل. لقد تصرف كغجري أصيل، تماماً مثل
تلك الأغنية التي يردها أحد الرجال في أعالي البرينية:

فتاة لطيفة
اطلت من شرفتها
سألني روجي
فأعطيتها قلبي
سألني روجي
فقلت وداعاً . . .

أعطاها قلبه ولكنها كانت تصر على أن يمنحها روحه، ولما
كان غير قادر على ذلك ودعها ورحل.

حين نقرأ لوركا فإن تاريخ إسبانيا كله يجب أن ينبعث في
أذهاننا. القديسة تيريزا باقتحاماتها الروحية ورسوخها، وعفتها،
ولكن أيضاً بالواقعية الإسبانية المعهودة.

يقول مادرياجا إن الشعر الإسباني هو فوق سطح الفكر
وتحته. ومن السطحية أن يقع الحديث على لوركا على أنه شاعر
حسي. هو واقعي أحاسيسه وواقعي جسده، ولكنه بعيد كل

البعد عن الصورة التي تعطى للحسي. هذا المستوى من الاستقرار العاطفي البارد هو الذي انتج ما تتسم به الكوبلات من عفة وطهر، من نوع القطعة التي قدّمناها والتي يدخل نوعها في كل أعمال لوركا.

فلنحسن القراءة. فالعفة الثلجية للعقل الإسباني تأتي عبر واقع الحدث الذي لا يمكن الإفلات منه عند وقوعه أو التهرب منه وتجنبه قبل وقوعه. نعم، إنه يعطي جسده، ولكن لن يعطي روحه مطلقاً. الحقيقة، الأرض والروح. بين هاتين يتأرجح الإسباني متشبّثاً بما اختار.

هذه هي التأثيرات التي صنعت لوركا. لقد صهرت الصيغ القديمة وأعدت للغناء. لقد أنفق الإنسان حياته مغنياً. تلك عظمة الشعر المنسية. إنه صنع لكي يغنى. ولكنه انفصل عن اللغة بسبب المتحدلقين..

لقد شرف لوركا إسبانيا.

إن الاستقامة الفطرية التي يتميز بها الشعب الإسباني، والشعب نفسه الذي حفظ سلوكه الأصيل في الحياة، في صيغ شعرية تقليدية، أظهر له لوركا أن هذه الأساليب وتلك الأذواق قابلة لكل الظلال الرقيقة دون أن تفقد لمسة الواقع الذي أنكر عليها في زمانها.

في هذا الغموض الذي يلف بعض كلماته، وفي هذه الحكايات الشعرية، فإن القصائد التاريخية الموجهة إلى القديسين

تظهر كيف أن الحديث يكمل الطرق والمناهج القديمة التي ظهرت في قصة (السيد) وكتاب الحب الطيب. لقد قاد المارك التي بدأها خوان دي مينا وتابعها غونغورا وانتهى بها لوركا إلى النصر.

ولد فديريكو غارثيا لوركا سنة ١٨٩٩ قرب غرناطة. وقد انتج أعمالاً رفيعة المستوى في الشعر والمسرح والنثر خلال الفترة التي تمتد من الثامنة حتى سنة وفاته ١٩٣٦ وهو في السابعة والثلاثين من العمر. لقد كان عازف بيانو. ومنظماً لفرق مسرحية، وفولكلورياً متميزاً بمعرفته للأغاني الشعبية الرفيعة. لقد رويت عنه حكايات كثيرة. وكان محبوباً من الشعب. ولعل مقتله على يد الفرق الفاشستية مما كان يتمناه.

أن يموت فوق قرن الثور. إذا لم يتمكن المرء من أن يغرز سيفه في قلبه قبل أن ينطحه. ومثل كثير من العباقرة لم ينتج إليه في حياته إلا قليلاً، ولكنه ترك لنا سلاحاً يمكننا بواسطته أن ندافع عن أفكارنا ومعتقداتنا، ترك لنا إيماناً حديثاً ربما ما يزال الشعور به في بقية أنحاء العالم غامضاً ولكنه مستيقظ اليوم هناك، يقف في تحدٍّ أبيّ للدمار هناك.

وبهذا الموقف يعيش لوركا...

لوركا

ج.ب. ترند

يستطيع بعض الذين كتبوا عن لوركا أن يذكروا أنفسهم لدى قرائهم، بدعوى أنهم لم يلتقوا بالشاعر، ولم يتعرفوا عليه شخصياً. وهم يعنون بذلك على ما أظن أنهم لم ينهروا بشخصه، ولا بنظرات السائح إلى مدينة غرناطة. وهكذا يمكنهم أن يروا لوركا في جملته، وإسبانيا في جملتها، نظرة موضوعية مجردة، ثابتة راسخة.

أما أنا فلا يتوفر لي شيء من هذه المزايا. فأنا أعرف لوركا شخصياً حين كان في بداياته وطففت بأرجاء إسبانيا، مما جعلني أعلم علم اليقين أننا لا يمكن أن نراها في جملتها نظرة كلية شاملة ثابتة راسخة. أما الحقيقة حول غرناطة فقد لخصها لوركا نفسه بقوله: (إنها فردوس مغلق دون الكثرة، وحديقة مفتوحة للقلة). وبحكم الصدفة، أو الحظ السعيد، حدث أن كنت أحد أفراد هذه الفئة القليلة.

لقد وصفت لقائي الأول بلوركا في مناسبات أخرى. وهو يرن الآن في ذاكرتي رومانتيكياً بأكثر مما يمكن تصديق وقوعه. ولكنه كان حقيقة وكان في سنة ١٩١٩. كانت غرناطة تعيش في ذلك الوقت حياتها الخاصة بلا سواح، وفي أوضاع يبدو أنها

عادية ، ولكن الأيام اثبتت فيما بعد أنها استثنائية . ليس هناك راديو . والغرامفون كان في أول ظهوره ببوقه الهزيل الضئيل . أما الشعر فكان يلقي بين الأصدقاء بصوت عال ، والحدائق مفتوحة لتقديم الشعر والموسيقى .

كانت حفلة (كونشرتو) تقدم في ذلك المساء بنادي الفنون الجميلة . وكانت الفرقة تتألف من ثلاثي ، مما كان يسميه شكسبير (الآلات الرنانة) . عودان وقيثارة . وكان (فاللا) الملحن الموسيقي الشهير حاضراً هناك بين الجمهور . كان هو الذي أحضرني إلى هذا الحفل . وإن بدا بالطبع أننا نتوجه بعد ذلك إلى بستان أحد الأفراد ، في أعتق أحياء غرناطة وأكثرها طابعاً محلياً . وهو حي (البيازين) . كان ذلك في منتصف الليل ، وكنا نتسكع في الشارع الرئيسي نأكل التين الشوكي الذي اشترى لنا أحدهم منه حملاً . ثم تابعنا الطريق المنحدر بشوارعه الموصوفة بالحصى ، حتى انتهينا إلى باب عادي بسيط في جدار شديد الارتفاع يفتح على حديقة معتمة تملأ جوها رققة المياه الجارية .

كان الموسيقيون الثلاثة يتصدرون المكان ويقدمون شيئاً من برامجهم مرة أخرى . وخاصة القطع التي قام بتلحينها (فاللا) . ثم دعي أحد الشعراء إلى إلقاء الشعر ، فقرأ شيئاً من شعر فيلا سبيرا بطريقة خطابية ، وبتقطيعات ووقفات متكلفة ، وقد تلثم القارئ مرة أو مرتين ثم استرد قواه ، وعاد إلى الإلقاء حتى حانت اللحظة المربعة .

حين ارتفع صوت أجش من تلك الأصوات النموذجية التي

نشأت على جفاف الحلق بسبب ما أسرفت في تعاطيه من الأنبذة الجافة، وأخذ يقلد الإيقاعات بما أثار ضحك الحاضرين، وأدى بالشاعر المسكين إلى الاختفاء وإن شوهد بعد ذلك يجلس قرب مائدة فوقها (دمجانات) من النبيذ الجاف. وأذكر أن شخصاً لطيفاً عانقني وسألني باللغة الألمانية أن أرشده إلى ناشر (*Gesammelte Werke*) من تأليف ولتر باتر.

ثم سادنا الهدوء، وأخذ شاب خجول يقرأ الشعر بطريقة ناعمة، دافئة مشوقة، بعيدة عن الخطابية. وكان ذلك الصوت الغامض الدافئ هو صوت فيدريكو غارثيا لوركا. كما وصفه الشاعر (جيراردو ديخو). قرأ قصيدة تعتمد الحكاية (بالاد) ذات صور باهرة، ولكنها واضحة. وسألت عنه من هو؟ فقالوا فيدريكو غارثيا لوركا. وعليك أن تقابله. وانتهى المساء على الرابعة صباحاً. وأنا والشاعر، ذراعاً في ذراع، يساعد كل منا الآخر في شوارع البيازين المنحدرة حتى الشارع الرئيسي. ثم إلى أسفل هضبة الحمراء. ليلة يا لها من ليلة ليلاء.

كان ذلك مدخلي إلى الشعر الإسباني. ولحق به في العام التالي كتاب اسمه (كتاب القصائد) بتوقيع الشاعر وإهدائه. كتاب عزيز محفوظ عندي خلف الرفوف حتى لا تقع عليه العين. وقد قمت على الفور بتقديم عرض عن الكتاب في مقال حررته، ورأى فيه أحد المهرسين الأمريكيين المقال الأول الذي يكتب عن فيدريكو غارثيا لوركا خارج إسبانيا. وقد أعيدت كتابة المقال ليكون كتاباً، وأنا أستشهد هنا ببعض ما ورد فيه.

(قيل إن السائح المشرّد هو آخر من يحق له أن يدعي أنه اكتشف شاعراً جديداً. وينبغي أن أعترف أني فتحت كتاب السيد غارثيا لوركا وكثير من الشكوك تساورني. لقد اقتربت من شعره في ظروف يمكن القول عنها إنها استثنائية حتى لبدو أنها لن تتكرر. فأنا أخشى أن التقى بهذا الشعر مرة أخرى حروفاً مطبوعة فوق صفحات كتاب في تلك الزاوية من أوروبا التي ينتمي إليها هذا الشاعر. فإن الشعر كالموسيقى شيء ينبغي أن يؤدي ويقدم للناس وأن يقرأ بصوت عال في البساتين في ليالي الصيف. في مثل هذه الملابس تبدو (بلاد العرب) كما يصفها ولتردي لا ماري حقيقية. ولكي يفهم القارئ الإنجليزي لوركا عليه أن يبدأ بالقول إن القصيدة الإنجليزية قد انتهت لديه وعليه أن يشجب منزلقات تياراتها وعليه أن يصغي إلى العود العجيب يعزف فوق المصاطب الخضراء وأن يهتف عالياً بأحزانه ومسراته في أحضان سكون الليل، بين العازفين بأثوابهم الحريرية الخاصة وشعرهم الفاحم.

هذه هي الخلفية التي كانت وراء مشهد تقديم شعر لوركا. وتجربتها بهذا المعنى تجربة مركبة، والصفحات المطبوعة التي تواجهني اليوم ليست إلا جزءاً منها.

(ليس للشاعر الحق في أن يتوقع منك أن تعرف الزاوية التي يشغلها من هذا العالم، ولكن من حقه أن يتوقع منك أن تنظر إلى الأشياء من وجهة نظره، إذا كنت قادراً على ذلك. ولكي تنهض بهذا العبء عليك أن تعرف ما يقوم به معاصروه من

أعمال، وما يؤدونه من أدوار، وخاصة المتقدمين عليه في السن من معاصريه. عليك أن تتحقق من بيئته الشعرية التي نشأ فيها وتكتشف ما سمع وما قرأ من أشعار. .

يمكن القول بأن بيئة الشاعر الإسباني كانت تقوم على تيارين رافدين. هناك شعر ترنيحات الأطفال، وأغاني الالغاز والطرائف، ثم تلك الأغنيات القصيرة المعروفة باسم (Cantares) وتلك التي يغنيها الناس في موطن غارثيا لوركا (بلاد العرب) بمصاحبة القيثارة. ليس ذلك القيثارة المعروف في الأسطورة الوطنية، ولكنه القيثارة الذي يعزف بجديّة ورصانة. وفي الجانب الآخر كان هناك روبين داريو، وفيلا سبيزا مع بعض الشعراء المعاصرين مثل انطونيو ماشادو، وأخيه مانويل، واثريكودي ميسا وفالي انكلان وخوان رامون خمينس. وكانت الساحة متسعة اتساع إسبانيا والبلدان الناطقة بالإسبانية في أمريكا. وثمة أمكنة كثيرة للشعراء لكي يستثمروا زواياهم الخاصة في استقلال تام. وكانت زاوية غارثيا لوركا مكاناً حافلاً بالأشجار ومساقط المياه والأحلام وألعاب الأطفال.

وقد كان الشعر في البيئة التي ولد فيها لوركا من المزايا الاجتماعية التي تزيد من أقدار أصحابها. وقد أبلغ أحد الشعراء أنه يكتب شعراً لكي يحبه الناس، وتمثل هذه الرغبة شيئاً في تفسير شعره.

(لاني أكتب من أجل أن يحبني الناس. ومن أجل هذا الحب

فقط كتبت مسرحياتي وقصائدي وسأواصل كتابتي لها لأنني في حاجة إلى حب الناس .)

ويعضي العرض قائلاً (إنه لمن الصعب لأجنبي أن يحكم . ولكن هذه الأبيات تبدو أقل استغراقاً في الذكرى من أي كتب شعرية أولى . هناك ذكريات بالطبع ولكنها ذكريات الصدى أكثر منها ذكريات مشاعر وأحاسيس . إنه من النادر أن يكتب هذا الشاعر شعر شعوب أخرى أو ينغمس في التصوف الشهواني في مشاعر شعوب أخرى، وهو لا يستعمل مطلقاً صيغاً ينبغي أن تملأ بالحشو . هناك تميز واضح غريب في كتاباته ومع ذلك فهي مؤلفة كقاعدة عامة من بساطة ملتزمة .)

ذلك الاستعراض كان ضرباً من طيش الشباب وحماقته، كان تصويماً في الظلام ربما - في ظلام بساتين غرناطة - ولكني لا أرغب في سحبه أو التنصل منه . فأننا لم أعلم في ذلك الوقت أن لوركا لم يكن وحده . وكان من الصعوبة بمكان الفطنة إلى ذلك خارج البلدان الناطقة بالإسبانية . وأنه كان، أو صار فيما بعد، عضواً في مجموعة لامعة من الشعراء الإسبان المعاصرين، هي ألمع مجموعة عرفت منذ ما يقرب من ثلاثمئة سنة . وإن كانت هذه المجموعة الآن، ونتيجة للحرب الأهلية والملاحقة التي تبعتها، قد مات كثيرون من أفرادها أو خرجوا إلى المنفى . وقد صدر حول هذه المجموعة كتاب من أهم الكتب بعنوان (الروح الثلاثي للتضحية) تأليف غوليرم دي توريه الذي نشر فيما بعد الأعمال الكاملة للوركا في مدينة بيونس آيرس . .

هذا الإحياء للشعر الإسباني لحق إحياء القصة القصيرة الذي بدأ في ١٨٨٦. وأجل صفحات بيريز غالدوز وأبرز شخصياته النموذجية تقف في ظني على مستوى الأعمال العظيمة للكتاب الروبيس وأغلب أعمال هذا الكاتب لم تترجم باستثناء عملين له ترجمهما حديثاً. وبعد القصة جاءت المقالة. فأوضح الجمود والحيات والإحباط والفشل التي أدت إليه الهزيمة في الحرب الإسبانية الأمريكية ١٨٩٨ حفزت أونا مونو، وكتاب المقالة المعاصرين له إلى كتابه أروع المقالات. بينما أدى التعاطف الجديد الذي أبداه الناطقون بالإسبانية في البلدان الأمريكية نحو الشعب الإسباني بالإسبان أيضاً إلى أن يقرأوا شاعر أميركا الوسطى (روبن داريو). لقد ثور (روبن) أساليب نظم الشعر بطريقة تشبه إلى حد ما الطريقة التي اتبعها (سوينين) في الشعر الإنجليزي. ورغم أن الشعراء الإسبان لم يتبعوه في موضوعاته الباريسية الإغريقية أو في امتداد مواصفاته الأمريكية الإسبانية ولكنهم تعلموا منه كيف يكتبون الوزن الإسكندراني الثماني المقاطع والدكامتر السداسي المقاطع وأشكال أخرى من الأوزان والصيغ التي لم تكن معروفة أو مستعملة في اللغة الإسبانية. ومن الوجهة الشكلية بدأ الجميع يكتبون على الطريقة التي يكتب بها (روبن داريو) رغم أنهم من جهة أخرى ظلوا يشبهون شعراءهم وكتاب مقالاتهم وفلاسفتهم مثل (أونا مونو) الذي كتب بعض (السوناتات) التي تمثل شقاً في الجدار، غير أن جذوره ظلت مغروسة بثبات في أرض إسبانيا، وفي أفكار الحياة اليومية الإسبانية.

وكان أول حصاد الشعر الجديد في إسبانيا هو الشاعر خوان رامون خيمينس رغم أن بعض ثمانياته ترن رنين (روبين داريو)، فلم يلبث أن صار شيئاً متميزاً مختلفاً، أكثر كمالاً، وأكثر رقة وصقلاً. وأكثر نفاذاً إلى النفس. وقد تميّز بكون شعري خاص به، وهو ما يزال الشخصية الرئيسية بين جميع الشعراء الإسبان المعاصرين. ولو أن مدريد كانت تتجهّم في وجهه لأنه فضل المنفى على العيش في ظل حكم الجنرال فرانكو. ثم هناك أيضاً أنطونيو ماتشادو الذي تطور في اتجاهات لم يلتق فيها بأحد غيره. لقد تابع أروقة رياح عقليته الخاصة، مرتفعات قشطالة الرحبة برياحها العاصفة، الهجاء الاجتماعي، وبواكير الفلسفة الوجودية لمعلم عظيم خيالي ابتدعه الشاعر نفسه.

ينتمي لوركا إلى جيل أصغر من هذا الجيل. لقد ولد قرب غرناطة، في أواخر القرن التاسع عشر، وكان يجب أن يخفي تاريخ ميلاده، ويتركه بلا تحديد. وهناك شيء قليل، من آثار (روبين داريو) لديه. وربما لا نعثر على هذا القليل حتى في المرات النادرة التي كتب فيها الوزن السكندري الثماني المقاطع مثل قصيدته في تمجيد سلفاتور دالي. وهو مثل معاصريه، كان النظم المفضل لديه هو هذا الذي يعتمد الشطر الثماني المقاطع مع شيء من التنوع في النبرات، وتقنية الشعر على حروف اللين لا على الحروف الساكنة. واستعمال القافية التي تعتمد الإيقاع السجعي أكثر من اعتمادها على القافية التقليدية الكاملة وهو من المكاسب الكبيرة التي تميز بها الشعر الإسباني على غيره من شعر

اللغات الأخرى. وقد بدأنا نستعمله في الإنجليزية، ولكننا ما نزال نجد أن القافية غير الكاملة في أسلوب (أوين) تلائمنا أكثر. أما في إسبانيا فإن الإيقاع السجعي استعمله الشعراء طوال ثمانية قرون والشجع لا يستبعد القافية التي تحتفظ بقيمتها في خلق تأثيرات معينة، ولكنه ينقذ الشعر من تعسف القافية في لغة تسهل فيها التقفية التي تسرف في رقتها ومقاطعها الثنائية. بينما يساعد السجع الطبيعية النظم في إطارات مسافات الكلام الشعبي بصفة عامة.

وما يميز لوركا عن معاصريه أنه كان يتبع إيماءات واستدعاءات ما تعطيه له الكلمة أو الشطر من الشعر. هذا قاده إلى النظم الشعبي، وإلى المسرح في الشعر، وفوق كل ذلك قاده إلى الحكايات الشعرية (بالاد) وديوانه حول حكايات العجر وعاداتهم وتقاليدهم في الجنوب الإسباني المعروف باسم (الرومانسيرو جيتانو) سيظل - على أقوى الاحتمالات - أعظم إنجازاته الشعرية وأخلدها.

.

كثير من قراء لوركا ونقاده حاولوا أن يضعوه في إسبانيا (الأسطورة السوداء)، إسبانيا الدم، والشهوة، والموت، وكل الكلمات والمصطلحات التي تنتهي (بالإزم). واعترف أنه منذ زيارتي الطويلة الأولى التي قمت بها سنة ١٩١٩ حتى الحرب الأهلية في ١٩٣٦، قد أخذت الأمور في إسبانيا كما وجدتها على حقيقتها فرأيت الأشياء الإسبانية، والطرق الإسبانية كأمر

طبيعية، ولم أرحل للبحث عن الكلمات التي تنتهي (بالإزم). في سنة ١٩١٩، وبعد أن أمضيت أربع سنوات ونصف في الزبي العسكري بدت لي الطرق الإسبانية لا عادية فقط بل ودية وممتعة أيضاً. ولئن بدت حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ تصاعداً في الرعب، فإن الحوادث المخيفة التي يذهب ضحيتها بعض الأصدقاء لم تجعل إسبانيا تبدو بلد حرب وفسق، ولكن بلد العهد الجديد من التعقل.

ولكن العهد الجديد الذي يسوده العقل لم يحن أوانه بعد. بل لعله الآن يبدو أبعد مما كان. وما يتوفر لنا الآن هو عصر من التصوف الذي يعبر عن نفسه في تحليلات نفسية غير علمية، وفي لاهوتية شعبية غير مقنعة. وهناك مكان لكل هذا، لو كانت هذه صادقة وحقيقية وأصيلة، ولكن لا أحد منها يساعدنا على التمييز بين الشعر الجيد أو الرديء، وإن أي محاولة لاستخلاص مضامين ومعاني قصائد من قبل عاشق للتحليل النفسي أو لاهوتي شعبي، خليقة بأن تضللنا. هذا إذا لم تلجمها الشواهد من مصادر أخرى. فكلمة (أخضر) نظر إليها على أنها رمز نفسي، ولكن عملياً، فإن لوركا حين يقول إن الشيء أخضر فنحن نفهم أنه (أخضر). وأن الأمر هو هكذا. ولم يظهر لنا أنه كان بوعي وعن تصميم يرمز إلى أي شيء. والحكاية الشعرية (تمارا) والقديسة أولالا قدمت على أنها من دلالات انشغال لوركا بمشكلة الجنس، وفوق كل شيء هناك قصيدة (بالاد) الزوجة الخائنة. وفعلًا فإن دورة هذه القصيدة هي قمة السلوك

العجري في أرفع مستوياته. وحين تأمل العجري ما تم بينه وبين هذه الزوجة الخائنة، رأى أنه تصرف كما ينبغي لأي عجري أصيل أن يتصرف، فقدم لرفيقته هدية، وقال أنه لم يكن يعلم أنها متزوجة. أن لوركا الذي أعرفه لم يكن منغمساً في هموم الجنس بل كان على العكس من ذلك تماماً.

وحكاية تمارا لدى العجبر جاءت أصلاً من العهد القديم. كانت أخت بسالوم ولكن اغتصبها أخوها - غير شقيقها - وهناك تمارا أخرى أسبق من هذه تزوجت (بأونان) ثم أغوت والد زوجها. يهوذا. أول هاتين القصتين وقعت في آذان أبناء العائلات عن طريق مربياتهم الوافدات من الأقاليم النائية هذا ما يخبرنا به الشاعر نفسه. كما أن هناك حكاية شعرية حول هذا الموضوع تستعمل ترنيمة سرير. لتنويم الأطفال. والكلمات الشرسة المعبرة عن الشوق إلى سفك الدماء، في ترنيمات الأطفال الإسبانية أمر ملحوظ. ولكن هل هي أكثر ظمأً إلى سفك الدماء من كلمائنا؟ مثل تلك القوافي المحبوبة في لعبة (الليمون والبرتقال).

ها هو قنديل ينيرك فوق السرير
وها هو ساطور لقطع رأسك

.

لم تكن حكايات لوركا الشعرية عن العجبر هي أول ما نشر من شعر. فقد تقدمها (كتاب القصائد) في سنة ١٩٢١ الذي

أعد المشهد. (والأغاني) التي ألفت خلال ١٩٢١ - ١٩٢٤ نشرت في عام ١٩٢٧ بدأت هي الأخرى تمهد تدريجياً لتقديم نماذج إنسانية. والنماذج الإنسانية هذه كانت هناك في حياتها النابضة في (الرومانسيرو جيتانو) الذي بدأ فيه سنة ١٩٢٤ ولكن لم ينشره حتى سنة ١٩٢٨. وفي قصيدة الغناء العميق ١٩٣١. هذه القصائد والدواوين ملأت المشهد - الذي أعدت له الأعمال الأولى - بالناس الحقيقيين الواقعيين مثل العجر وتجار الخيول. والمهريين، والحرس الوطني أو المدني. والحرس المدني هم أكثر واقعية من غيرهم ولو أن أرواحهم مثل خوذاتهم المثلثة الزوايا كانت من جلد. وعلى كل حال فإن جميع هذه الحكايات هي حكايات الساري في نومه - رغم أن واحدة فقط تحمل هذا العنوان - فالحياة ما تزال حلماً، والعجر قد صيغوا من النور والبشرة البرونزية.

ينحدر لوركا من أسرة زراعية ناجحة وكبيرة. أمه كانت معلمة، ولكن بين أخواله وأعمامه أفراد كانوا على درجة عالية من الاحاطة بالشعر الشعبي، أمضى أحد عشرة عاماً أي ما يقرب من ثلث عمره في كليات جامعية كانت أولها ما عرف بإقامة الطلاب في مدريد ١٩١٨ - ١٩٢٨ حيث قابل أعظم شعراء جيله فقد كان رئيس الكلية دون البرتوخنيس الذي كان إلى جانب كونه رئيساً مثالياً لهذه الكلية، يتوفر على عبقرية أن يجتذب إليها أحسن شعراء تلك الفترة. كان الشاعر الشهير اخوان رامون خنيس، هو الذي خطط ورسم الحداثق الواقعة بين مباني

الكلية . وكان أونا مونو كثيراً ما يشاهد هناك وتسمع مشاركاته أثناء زيارته لمدريد . وبصفة خاصة بعد عودته من المنفى في سنة ١٩٣١ . وكان أنطونيو ماتشادو وألفونسوريس من الزوار الدائمين وهكذا الشأن في هنريكو دي ميسا وبيريز دي أيلالا ، بينما كان مورينو فيلا ، وبدرو ساليناس ، وجورج غيلان واميليو برادوس كانوا في وقت واحد ، أو في غيره موجودين بإقامة الكلية مع بونويل ورسام كان له تأثير معتبر على لوركا هو سلفاتور دالي . .

وبعد عشر سنوات من الدراسة المتقطعة المفككة غير المنتظمة ولا المنهجية بما كان يعرف في إسبانيا باسم الدراسات الفلسفية الأدبية . تحول لوركا إلى أمريكا . وقيل أنه ذهب إلى هناك لكي يضع حداً لبعض علاقاته الغرامية ويمكن أن يكون هذا القول صحيحاً ، أو لا يكون صحيحاً ومثل هذا القول قيل عن (روبرت بروك) . وأمضى لوركا عاماً كاملاً في جامعة كولومبيا ، بنيويورك . وكان المشهد الأمريكي في نظره وطرق الحياة الأمريكية شيئاً مضنياً أكثر ما كان الأمر في نظر (روبرت بروك) أو لدى خوان رامون خمينس في ١٩١٥ . كل شيء (غير لاتيني) والروح اللطيفة الوحيدة ضمن الشعراء كانت تتمثل في شبح (والث وايتمان) بلحيته المليئة بالفراشات التي وصفها لوركا .

والجزء الوحيد الذي عرفه بحق ، في نيويورك هو حي الزنوج ، هارلم . وديوانه (شاعر في نيويورك) الذي تأثر فيه بشكل عميق بشعر وايتمان في الشكل ويصطبغ بالسريالية اصطباعاً عميقاً في مقارباته وتناولاته ، نظر إليه كثير من النقاد الأجانب

على أنه أعظم إنجازاته الشعرية. يحتمل أن يكون الأمر على ما وصفوا. ولكني أميل إلى الاتفاق مع (غوليرم دي توري) أن ديوان (شاعر في نيويورك) هو عمل انتقالي. ولا ريب في أنه كان يقوم بما يقوم به غيره من الشعراء المعاصرين له في أوروبا وأمريكا. ولكن هذه القصائد هي أشد قصائده حزناً وأكثرها إحساساً بالفاجعة. الشاعر في نيويورك كان روحاً ضائعة ويمكن أن تجد تأكيداً لهذه النظرة لدى ناقد إسباني آخر هو (خوسيه برغمين) الذي نشر الطبعة الأولى من ديوان الشاعر في نيويورك بالمكسيك في سنة ١٩٤٠. وراه (كتاباً حدودياً). يقول (ليس للكلمات القيمة الواضحة والدقيقة التي تكتسبها عادة في أحسن القصائد. فبينما هو يغني، إذ به يأخذ في التمتمة بكلمات الرعب، التي تبدو فجأة كما لو كانت ترنيمات الأطفال. ولكن الشيء الذي يهزه بين ذراعيه، بعض المخلوقات غير الإنسانية، هي كلب ميت أو دجاجة ميتة. والشاعر في نيويورك الذي كان شاعراً في غرناطة يتذكر فردوسه المفقود المؤلف من السماوات والسواقي. ولكنه الآن غريب وحيد في مدينة غريبة يعود طفلاً مرة أخرى. وكان من الممكن أن يصرخ لو كان في وسعه أن يفعل في هذا الكابوس الضخم.

وهرب لوركا من نيويورك. ووصل هافانا وهو يرقص رقصة الفالانس كما يقول عائداً نحو الحضارة. وفي كوبا وجد نفسه في وطنه من جديد. لا لأن كوبا تتكلم الإسبانية، ولكن لأن (الملونين) هناك أسعد حالاً وأكثر حياة طبيعية من أولئك الذين

يعيشون في الشمال قال له الشاعر الكوبي المولد (نحن لاتينيون)
وتنفس لوركا هناك مرة أخرى . .

من المؤلف، عند الحديث حول لوركا. أن يثار الحديث،
حول انصرافه عن (الثقافة) واقتصراره على رؤية مجتمع المغنين
والراقصين. هو بالتأكيد شغوف (بالغناء العميق)، الغناء
الأندلسي وقد كتب ديواناً مستلهماً من هذا النوع من الغناء.
ولكن الشغف (بالغناء العميق) لا يعني بحال الانصراف عن
الثقافة. كثير من المثقفين كانوا يحضرون حفلات تقديم هذا اللون
من الغناء كما كانوا يعيشون مجتمع الفنانين والمغنين والراقصين
الأندلسيين، لا لأنهم قد سثموا (الثقافة) ولكن لأنهم يرغبون في
أن يحصلوا على شيء من ثقافة شبه الجزيرة القديمة، ليس هناك
مجال للحدس حول ذلك. لقد حدثنا لوركا بوضوح عما أسهم
في صياغة شعره وعقله. وللشعر الشعبي نصيب كبير من ذلك.
ولم يبدأ ذلك بالغناء العميق ولكن بنوع من الترنيمات وترقيصات
الأطفال والتي كان هو يسميها (ناناس) وهي أغاني تؤدّيها الأمهات
لتنويم الأطفال. وفي أواخر العشرينات جاب لوركا إسبانيا يجمع
هذا اللون من الأغاني، وكون الانطباع بأن في إسبانيا يستعملون
أشدّ الألحان حزناً وأحفلها بوصف سفك الدماء. ولكن هذا،
كما رأينا، ينطبق على بلدان أخرى أيضاً. وأهم مغنيات هذا
اللون هن النساء المربيات الوافدات من المناطق الداخلية. هذه
المربيات والخادومات، قامت عبر أحقاب عديدة بدور هام في
جلب الحكايات الشعرية والأغاني والقصص إلى بيوت العائلات

الموسرة والحكايات الشعرية الخاصة (جسيرنيليو ودون برنارد دل كاربيو، تمار وعاشق تيرويل) إنما أصغى إليها الأطفال وهي تروى من قبل المربيات الرائعات والعذارى اللواتي يأتين من الجبال أو من الأنهار ليقدمن إلينا أول درس في التاريخ الإسباني..

ولقد أوضح غارثيا لوركا ذلك للمستمعين إلى محاضراته في (هافانا) وتحدث عن ذلك ببساطة وإقتناع إلى درجة يقتنع الإنسان معها بأن ذلك قد جرى في بيئة بناحية فونتي فاكيروس قرب غرناطة.

الأم أو المربية تحول الأغنية إلى مشهد تجريدي، وغالباً ما يجري الحدث أثناء الليل. وهناك - ومثل أبسط وأعرق الفواصل الموسيقية أو المسرحيات الحافلة بالأسرار - شخصان بسيطان للقيام بحدث دراماتيكي بسيط. وغالباً ما يكون مصحوباً بأبسط وأرق التأثيرات الحزينة التي يمكن أن يتخيلها الإنسان..

وعلى هذا المسرح المصغر تأتي النماذج التي تستقر في ذهن الطفل طوال حياته. فالرجل الذي يقود فرسه إلى النبع ثم يتركه بلا ارتواء أو دون أن يجد ما يشرب أو الرجل الذي يحاول أن يغذي خيوله بأوراق الليمون الأخضر، ويرفض الفرس أن يأكلها.

ويقول لوركا أن الأم تستدعي المشهد بأبسط الوسائل وتصنع شخصية تعبر عنه ولا تكاد تبين عن اسمها. وهكذا يتوفر للطفل

لعبة شعرية صافية الجمال، قبل أن ينام ذلك الرجل وجواده
يقطع المسافات على طول الطريق تحت الأغصان الكثيفة المائلة
على النهر ثم يعود يركض من جديد، كلما بدأت الأغنية من
جديد الطفل لا يراه وجهاً لوجه. هو يتصوره على الدوام في
الظل. يتمثل ملابسه الغامضة وجرسه الملون اللامع.

لا أحد في هذه الأغاني يكشف عن وجهه، عليهم أن يقطعوا
المسافات، وأن يشدوا الرحال إلى أماكن حيث الماء أبعد غوراً
والطيور تتوقف عن التحليق.)

وفي أغنية أخرى يتعرف الطفل على الرجل، يعرفه بالنظر.
ذلك أن ملامح قسائمه معروفة لديه مألوفة، وشعره المنساب فوق
جبينه مثل (انطونيو توريس هيريديا) في إحدى حكاياته
العجرية، ولكنه عالم شعر لا يسمح لنا بدخوله: بلا ذرة من
العقل حتى لا نهدمه.

ويقول لوركا بطريقة مميزة له (حيث الجواد الأبيض يغدو
نصف نيكل ونصف دخان يقع فجأةً مجروحاً بلسعة نحل يطن
هائجا، حول عينيه.)

وفي بعض الأحيان يمعن الطفل وأمه في المغامرة. (إن الخطر
يهددنا، وعلينا أن نغدو أصغر فأصغر، وجدران الكوخ تلمسنا
من كل جانب، وفي الخارج يراقبوننا. علينا أن نعيش في حيز
ضيق وإذا كان في إمكاننا، فعلياً أن نعيش داخل برتقالة أنا
وأنت، أو أحسن من ذلك أن نعيش في حبة عنب. وعند هذه
النقطة يقبل النوم..)

من بواعث السحر والفتنة حقاً أن نجد فيدريكو غارثيا لوركا يصف ويصور صياغة وتكوين شعره، متلقناً ذلك من الطريقة التي كان يصغي بها إلى الأمهات والمربيات وهن ينومن أطفالهن. وهو يعود إلى قصائده الأولى وحكاياته الشعرية الأولى. وتبدو كأنما هي وصف لما تقوله الأم لطفلها في الفصل الأول من مسرحية (الزفاف الدامي) إحدى حكايات الشعرية تحمل عنوان حكاية الساري في نومه، ولكن كل حكاياته هي مما ينطبق عليها هذا العنوان. لكل منها رؤيا أحلام. ومنطق أحلام. ويستحث الشاعر الراوي الحلم من «أجل أن يضعنا في أوضاع يصبح فيها الحلم الرؤيا وحلم المنطق شيئاً طبيعياً. هذا ينطبق على كل شعر لوركا تقريباً، لا الحكايات الشعبية (البالاد) فحسب ولكن الحكايات الشعرية البالاد هي خير الأمثلة عليها.

* حكاية القمر، قمر *

جاء القمر إلى دكان الحداد
بسرجه العنبري
وأخذ الطفل يتأمله
ويحدق إليه
ويعن الطفل في تأمله
والتحديق إليه
وفي الجو الطافح بالانفعال والتوتر

يحرك القمر ذراعيه
ويكشف بعهر وطهر
صدره القصديري الصلد
أهرب يا قمر، يا قمر، يا قمر
إن جاء الغجر
صنعوا من قلبك
عقوداً وخواتم بيضاء
أيها الطفل دعني أرقص
إن جاء الغجر
وجدوك فوق السندان
مغمضاً عينيك الصغيرتين
لتهرب يا قمر، يا قمر، يا قمر
أني أسمع وقع خيولهم
دعني أيها الطفل
لا تدس بصاعتي المنشأة
واقترب الفارس
ناقرا دف السهل
وفي داخل دكان الحداد
كان الطفل مغمض العينين
ومن غابة الزيتون
طلع الغجر
بألوان البرونز والأحلام

الرؤوس شاحخة
والعيون ناعمة
أواه كيف يتعب اليوم
كيف يتعب فوق الأشجار
كان القمر يسري
وليدته طفل
وفي داخل الدكان
يبكي الغجر ويصرخون
الربح تحرسه وترهاه
الربح تحرسه وترعاه.

أما قصيدة السارية في النوم، فإنه يتلاعب بالتوافق النغمي
الإسباني، في كلمة (خضراء) بما يشبه قصيدة قديمة للشاعر
خوان رامون خمينس ومع ذلك، تظل المشاعر لوركية مع انحناءات
من باليه (فاللا) المعروف باسم.

* السارية أثناء النوم *

خضراء، لكم أحبكم أيتها الخضراء
ريح خضراء، غصون خضراء
والقارب فوق البحر
والحصان فوق الجبل
والظل يطوق خصرها
وهي تحلم في شرفتها

بشرة خضراء، شعر أخضر
وعينان من الفضة الباردة
خضراء لكم أحبك أيتها الخضراء
وتحت قمر الفجر
كانت الأشياء ترنو إليها
ولكنها لم تكن قادرة على أن تبادلهما النظر
خضراء لكم أحبك أيتها الخضراء
نجوم ثلجية كبيرة
جاءت مع أسماك الظلمة
تفتح طريق الفجر
والتين يقشر الريح
بأغشية أغصانه
والجبل، قط سارق
يرفع نبات صباره المرير
ولكن من سيأتي؟ ومن أين سيأتي؟
أنها دوماً في شرفتها
بشرة خضراء، غداثر خضراء
تحلم بالبحر الأجاج
أيها الرفيق
أود لو بادلتها حصاني ببيتها
وسرجي بمرآتها
ومديتي بغطائها

أيها الرفيق،
ها أنا جئت، دامي الجراح
من فجاج (كابرا)
لو وددت أيها الصبي
تمت هذه الصفقة
ولكن عبثاً
فأنا لم أعد ذلك الذي كان
ولا بيتي، عاد بيتي

أيها الرفيق
أني لأرغب في أن أموت شريفاً فوق فراشي
فراش من فولاذ، إذ أمكن ذلك
وبأغطية هولندية
ألا ترى جرحي
هذا الذي يمتد من الصدر حتى الحنجرة؟
ثلاثمئة وردة سمراء
تحمل صدرية ثوبك البيضاء.
ودمك يفور ويفوح
حول ضيادك
ولكني أنا لم أعد أنا الذي كان
ولا البيت، عاد بيتي
أصعد إلى الشرفات العالية
دعوني أصعد، دعوني

حتى الشرفات الخضراء
شبابيك القمر
حيث تدوي المياه
ويصعد الرفيقان فعلاً
نحو الشرفات العالية
تاركين أثر من دم
تاركين أثر من دمع
وترتجف فوق السفوح
فوانيس صغيرة من الصفيح
وآلف دف بلوري
تجرح الصباح.
خضراء لكم أباك أيتها الخضراء
ريح خضراء، غصون خضراء
والرفيقان يصعدان
والريح القوية تترك في الفم
طعماً غريباً في العفص والخبق
والننع
أيها الرفيق، خبرني
أين فتاتك المريرة
لكم انتظرتك
ولكم انتظرتها
جسماً طرياً، وغدائر سوداء

فوق هذه الشرفة الخضراء
وفوق صفحة الصهرج
تطفو الفتاة الغجرية
بشرة خضراء، شعر أخضر
عينان من الفضة الباردة
وعناقيد القمر الجليدية
تشدها فوق الماء
والليل صار حميماً
مثل ميدان صغير
وحراس سكارى
يقرعون الباب
خضراء، لكم أحبكم أيتها الخضراء
ريح خضراء، غصون خضراء
والقارب فوق البحر
والحصان فوق الجبل

هذه هي قصائد (البلاد) أي الحكايات الشعرية والغجر
ليسوا أحلاماً وبشرة برونزية. ولكنهم أيضاً خناجر دامية. ثمّة
مشاجرة هناك قد وقعت. وعشيق الفتاة ينزف دماً ويحتضر. أيها
السادة - هكذا تجري مخاطبة الحرس الوطني في قصيدة أخرى لقد
وقعت القصة التقليدية العريقة المعنة في القدم والعراقية. كان
الموت أربعة من الرومانيين وخمسة من القرطاجيين.

وقصيدة استشهاد القديسة (أولوليا) تبدأ بالإشارة إلى (نباتات

عارية ترقى درجيات مائية صغيرة) وتصغير المدرجات أو الدرجيات في الصيغة الإسبانية هنا لا يعني أنها صغيرة ضيقة ولكن الشاعر ينطوي على نوع من التعاطف معها فيصبح تصغير الدلال بقية من ذكريات قديمة مترسبة فيه من بساتين (جنة العريف) حيث الماء يجري عبر السواقي . وهذا التصغير هو الذي نسمعه في اللهجة اليومية الشائعة في الأرجنتين والمكسيك والتشيلي في كثير من ألفاظ الغنج والدلال والمخاطبة العاطفية الرقيقة . وقد عرف الرومان هذا النوع من التصغير الذي كانوا يسمونه تصغير الحب والمودة . فنحن لانجده أبداً يتحدث . لقد فتن لوركا منذ البداية بتلك الأغاني التي يغنيها الأطفال في شوارع غرناطة . ومن المألوف في غرناطة أن تمتلئ شوارعها ودروبها بأصوات الأطفال ورققة السواقي وتدفق مياه الينابيع . وتألف هذين الصوتين هو ما يبلغ سمعك حين تميل به على أسوار قصر الحمراء . (صافية تجري الأنهار وهادئة تتدفق الينابيع) . إنها لتشعرك أن لوركا كان على استعداد لأن يهب كل شيء ، لكي يصبح فقط مجرد مبدع بسيط لتلك الترنيمات الطفولية ذات الإيقاع الساحر والتراكيب التعبيرية العجيبة مثل (يا قمر يا قمر) . حتى أونا مونو المتجهم مسه سحر هذا اللون من الأغاني وإن كان بشيء من الجفاف والمرارة (يا قمر يا قمر ، أيها القمر المجنون) .

‘ وأغاني ألعاب الأطفال كانت دوماً مصدر الهام للوركا كما كانت أغاني المهد . وقصيدة (يوم من يوليو) . لا يمكن أن تفهم

حق الفهم، ما لم يكن المرء عالماً بلعبة (الأرملة) حيث يتحلق
الأطفال ويرقصون في دائرة حول الأرملة.

أنا أرملة

الكونت لوريل

أريد أن أتزوج

بمن، لا أقول

والحلقة المكونة من الأطفال تحيب وأرملة الكونت تتأمل
الوجوه، حتى تقع على الوجه الإنساني المعبر فتختاره، وتضع
عليه اليد، لقد اخترتك أنت، فيصبح الكونت بدوره أيضاً
وقد استدعى لوركا هذه المشاهد في قصيدته (البلاد) يوم من
شهر يوليو. التي ألفها في سنة ١٩١٩.

بالاد يوم من أيام يوليو

جلال فضية

تسوق الثيران

- إلى أين أنت ذاهبة

يا طفلة الشمس والثلج؟

- ذاهبة لجمع زهور المرجريت

في المرج الأخضر

- المرج بعيد جداً، وهو خائف

- لا طائر البلسون ولا الظل يخافهما حبي

- الشمس تخاف يا طفلة الشمس والثلج
- لقد رحلت عن غدائري إلى الأبد
- من أنت أيتها الطفلة الشقراء
ومن أي مكان جئت؟
- لقد جئت من الغراميات والينابيع
جلاجل فضية
تقود الثيران
- ماذا يشتعل بثغرك؟
- نجمة حبي التي تحيا وتموت
- ماذا تحملين في قلبك اللطيف الرقيق
- سيف حبي الذي يحيا ويموت
- وماذا في عينيك من سود ومهيب
- أفكاري الحزينة التي تجرحني
- لماذا ترتدين ازار الحداد؟
- آه أني الأرملة الصغيرة
الحزينة، بلا ميراث
أرملة نبيل الغار الاسمى
- عم تبحثين هنا إذا كنت تعشقين أحداً
- أنني أبحث عن جثة نبيل الغار الاسمى
- أنك تبحثين عن الحب أيتها الأرملة
الصغيرة الماكرة
أنت تبحثين عن حب يحتمل أن تعثري عليه

- نجوم السماء، رغباتي
أين أجد عشيقتي الذي يحيا ويموت؟
- لقد مات غرقاً في الماء
يا طفلة الثلج
- وتغطي بالحنين والقرنفل
آه يا فارس أشجار الشربين الحواب
في ليلة من ليالي القمر
- آه يا ازيريس الحاملة
يا طفلة بلا غسل
أنت التي تسكين الرواية على شفاه الأطفال
- أني أقدم إليك قلبي
قلباً لطيفاً
جرحته عيون النساء
- أيها الفارس اللطيف
لتبقى في رعاية الله
أنى ذاهبة للبحث عن نبيل الغار
- وداعاً يا آنسة
أنت أيتها الوردة النائمة
ترحلين من أجل الحب
وأنا أرحل نحو الموت
جلال فضية
تسوق الثيران

وقلبي ينزف دماً
كأنه النبع

هذا النوع من شعر لوركا ليس هو أعظم شعره . أو آخر إنجازاته الشعرية ولكنه كان النسيج اليومي الذي نما عليه شعره الناضج

كان شعر لوركا يلقي للأصدقاء أولاً ثم للجمهور، قبل مدة طويلة من طبعه . وشعره معد للأذن، وليس للعين وهو ما ينبغي أن يقوم في اعتبار أولئك الذين يقدمون على ترجمته . . ولكن شيئاً ما في شعره يعسر على الترجمة والنقل وهو سحر اللفظ. إن الشعراء الإسبان المحدثين كانوا جميعاً على وعي بتقدمهم في هذا المضمار وخاصة شعراء النهضة من أمثال غارسيلازو وغونغورا والشعراء البدائيين للعصور الوسطى. بعض القصائد الإسبانية الأولى، وبعض اللوازم المتكررة في القصائد الإسبانية الأولى ليست أكثر من تناغم ممتع لا يعني شيئاً. هذا حق، بخصوص كمية هائلة من الشعر الشعبي البدائي . ولكن هناك سحر أيضاً في مجرد رنين الكلمات الإسبانية مهما كان حملها للمعاني . لقد كتب مالا رمية إلى ديجاييس أن المقطوعات الشعرية (السوناتة) لم تصنع بالأفكار ولكن بالكلمات . وفي إسبانيا القرون الوسطى وما بعدها أيضاً كان للكلمات تأثيرها الخاص ، كانت سلطة ، وسحراً لا يمكن لأي كمية من المعاني أن توضحه والصوت أورنين الكلمات كان يعني أكثر من جوهرها ومضمونها . فالشعر ليس هو المعنى ولكنه الإثارة ويبقى بعد ذلك التصور، وهو ما ينبغي على

الترجمة أن توصله . وتصورات لوركا تصدر أصلاً عن الشعر الشعبي وألعاب الأطفال ومن الشعر شبه الشعبي الذي انتجته العصور السابقة الذي بعث في عصره من كتب موسيقى القرن السادس عشر . وهو يتوفر عادة على تلك السهولة العجيبة التي تتوفر عليها لغة سكان الأرياف . ثم اكتشف لوركا أن الشاعر (غونغورا) فعل الشيء نفسه . فقد لاحظ أن اللغة مصاغة على قاعدة من التخيلات والتصورات وأن الشعب في هذا الركن الذي تشغله من العالم مدينة غرناطة والجنوب الإسباني بصفة عامة يتوفر على ثروة رائعة من الخيالات والصور . يمكن أن نقول على الفور أن (الأصوات الخضراء) كانت دعوة إلى لوركا خاصة ، ولكننا نجد لها متحققة فعلاً لدى (غونغورا) . وكذلك الساعات التي ترتدي الأرقام والعيون التي تشبه عيني لوركا بالليل الكثيف المخيم فيهما . نعم كانت هذه التعابير موجودة لدى غونغورا أيضاً بينما التعبير بهيجان ثور النهر هو صورة أندلسية أعجبت لوركا بنفادها لأصالتها المتفردة كان قد استعملها (هو راس) وسوفوكليس . وهو تصور عتيق ومتوسطي (أي منسوب إلى البحر الأبيض المتوسط) ذلك أن الأنهار وهي تتدفق من جبال البحر الأبيض المتوسط تهدر وتتدفق في الربيع مثل الثور الهائج رغم أنها في الصيف تتحول إلى جداول صغيرة جافة تكاد تساب في الرمال .

أقوى الانطباعات لدى لوركا كإنسان هي الانطباعات البصرية . وفي هذا يتفق مع شعراء عصره من أمثال (رافائيل

ألبرقي) الذي كان من تفكيره الأول، أن يكون رساماً تكعيبياً مثل خوان رامون خمينس الذي عمل في مرسوم له باشبيلية ومثل (مورنيو فيلا) الذي يصعب أن نقول عنه أنه كان شاعراً أوروباً

وجميع استعارات لوركا تقريباً محكومة بالبصر. وهكذا الأمر نلاحظه في استعارات أغاني المهد وترانيم تنويم الأطفال. وهو منظر يحدد مساحة الرؤية ويعطيها خطوطاً حادة، رغم أنه يقصر المشهد ويركز الضوء مثل رؤية عبر زجاج بدائي وقد يرى المرء أن كيتس قد قام بشيء نفسه. وإن لوركا كان يعلم ذلك. أجل إن معرفته باللغة الإنجليزية كانت محدودة ولكنه حدس أن كيتس قد ركز رؤيته بطريقة نفسها فكتب بما قد يشير الغرابة - يقول :

حتى أكثر شعراء الانجليز مثل الشاعر كيتس كان يلتزم برسم خطوطه وتحديد استعاراته وتجسيدات وتصويراته. وقد انقذ كيتس بحسه البلاستيكي الرائع من خطر عالم رؤاه الشعرية.

(والخيال) كما قال ذلك في محاضرة عن غونغورا في إقامته بمدريد (هو تبادل الملابس والمهام يتم بين الأشياء والأفكار) لها كواكبها ولها أفلاكها ولكن الاستعارة توحيدها عبر الخيال وهي كتب وكتبها على صهوة الخيال، إن الشاعر يلائم ويخلق الانسجام بين عالين، بين عالم يعطيها صبغة بلاستيكية بطريقة قد تبدو أحياناً متسمة بالعنف، ولكن يده لا تعرف الفوضى وهو يمسك بالبحار والممالك الجغرافية والرياح العاصفة كما تمسك اللعب.

وقد ذكر غرانيسيس تومسون شيئاً يشبه هذا عن شيلي في مقالته الشهير وفي مستهله (أن الكون هو صندوق ألعابه) وخيالات لوركا الدينية هي خيالات طفل وهي تتولد من صور القديسين والقديسات في حياته المنزلية أكثر مما تأتيه من ثمائيل كنائس القرية ومن التماثيل الطينية الصغيرة التي يصنعها الأطفال في ألعابهم عند إحتفالهم بميلاد المسيح . كان أن هناك أيضاً .
وفي الختام فان لوركا قد احتفظ بشيء من عين الطفل في عالم غدا فيه الكثير من الآخرين مجانيين :

الطفل المجنون

قلت : أنه المساء .
ولكن الأمر لم يكن كذلك
فالمساء كان شيئاً آخرأ
وكان قد رحل
(والنور يضم كتفيه)
كأنه طفلة صغيرة)
أنه المساء
ولكن عبثا
هذا المساء زائف
وهلاله من الرصاص
والمساء الآخر لن يأتي أبداً
والنور كما يراه الجميع

يلعب لعبة التماثيل الصغيرة
مع الطفل الصغير
الأخرى كانت صغيرة
وكانت تأكل الرمان
ولكن هذه عظيمة وخضراء
لا أستطيع أن أحتملها
أو أرتديها
لن أرتديها
لن تأتي أبداً
ولكنها كيف كانت
وأحب النور أن يمارس عبثه
ففصل الطفل المجنون عن ظله

ناقوس

فوق برج أصفر
ناقوس ينادي
وفي الريح الصفراء
تتفتح الدقات
وفوق البرج الأصفر
يسكت الناقوس
وتؤلف الريح من الغبار

حيازيم فضية

* * *

قرطبة

قرطبة

بيعد ووحيدة

مهرة سوداء

وقمر كبير

وحبات زيتون في جراي

ورغم معرفتي بالطرق

فلن أصل أبداً إلى قرطبة

في السهل، وفي الريح

مهرة سوداء وقمر أحمر

والموت يرقبني من أبراج قرطبة

آه بالها من طريق طويلة

آه يالمهرتي الرائعة

آه إن الموت لينتظرنني

قبل أن أصل إلى قرطبة

قرطبة البعيدة

الوحيدة.

ليس هناك طفل أكثر من لوركا. أو يمكن أن يوحى بالتعاطف
مثله إلى الآخرين (أني أكتب الشعر لأنني أرغب في أن تحبني

الناس) هذا ما صرح به لأحد الأصدقاء في ومع ذلك فإن كتابه الشعر عمل جدي ، أكثر الأشياء جدية في هذا الكون .

قال لوركا أنه يعرف بحكم بتجربته الخاصة أن الشاعر الذي يهتم بكتابة قصيدة . يتوفر على شعور غامض أنه يذهب لرحلة صيد ليلية في غابة نائية وهمسات الخوف تهمس في قلبه ولكي يهدي نفسه فإنه من المفيد له أن يشرب كأس ماء بارد ويجعل الريشة السوداء تتسكع بلا معنى .

لقد ظل لوركا محتفظاً بتوازن رأسه حتى في أكثر اللحظات الدفق الشعري وكان شديد العناية دوماً بوسائله التكنيكية وأخبر صديقه الشاعر جيرارد ديجو (إني لست غافلاً عما أفعل . بالعكس فإذا كان حقاً أنني شاعر بفضل الله أو الشيطان فأنا أيضاً شاعر حقاً بفضل التكتيك والجهد ومعرفة القصيدة بالتدقيق .)

يقول لوركا (أن الشعر يقع في يديه كالجمر وأنه يفهمه ويتعامل معه على هذا الأساس تماماً .)

وقد قدم رأيه الشامل في قضية الإبداع الشعري في محاضرة ألقاها في هافانا . نظرية وتطبيق مفهوم (الدوندو) الخين .

في كثير من أرجاء إسبانيا يشيع التعبير في وصف المبدعين (يتوفر على الدوندو) ولا يتوفر على الدوندو . لقد قيل لأحد المغنيين الأندلسيين وهو يغني الغناء العميق أنت تفهم الأسلوب والطريقة ولكنك لن تنجح لأنك لا تتوفر على (الدوندو) والناس في الأندلس يتحدثون دوماً على هذا الدوندو ، لأنهم كانوا يجدونه

في كل ما ينبثق عن نوازعهم الفطرية المؤثرة التي لا يمكن أن تقاوم. راقصة غجرية هتفت في أحد الأيام وهي تستمع إلى عزف البيانو يؤديه برايلويسكي في . (أوليه. أنه يمتلك الدونديو) ولكنها لم تحرك ساكناً وهي تستمع إلى قطع من تأليف كلاك، وبراهمز وداريوس ملخودو والغجري ميخيل توريس الذي قال عنه لوركا أنه أعظم من تجري الثقافة في دمه، ممن عرفت الرجال، هتف وهو يستمع إلى (فاللا) يعزف ليالي بساتين إسبانيا (كل شيء ينطوي على الأصوات السوداء يتوفر على الدونديو) ولا حاجة إلى القول بأن هذه الأصوات السوداء لا علاقة لها بالنوتات السوداء المعروفة في البيانو. هذه الأصوات هي السرهى الجذور الراسخة في البدائية كما يقول لوركا، تلك التي نعرف أن منها يأتي كل ما هو جوهري في الفن. والدونديو ليست هي تلك النزعة الشيطانية التي أبلغ جوته أكيرمان أنه وجدها في باغانيتي. ولا يمكن لأحد أيضاً أن يخلط بينها وبين شيطان الشك اللاهوتي الذي قدفه (لوتر) بزجاجة حبر. ولا بذلك الشيطان في اللاهوت الشعبي الذي يراه لوركا سخيلاً وخالياً من الفكر لأنه يحقر نفسه، ويحيلها إلى كلب صغير لكي ينفذ إلى الأبدية.

يقول لوركا إن الدونديو هو قوة وليس منهجاً. صراعاً وليس فكرة، هو في حنجرة المغني الغجري ولكنه شيء ينهض في داخله منطلقاً من باطن قدميه. كل درجة يعلوها أي فنان في برج الكمال، تقتضيه صراعاً لامع الملائكة ولا مع الحوريات ولكن مع (الدونديو).

وكان الملحن والعازف (فاللا) يتوفر على هذا (الدوندو) وكذلك الشاعر خوان رامون خمينس، ولكن هذا الدوندو لم ينهض من باطن القدم لكي ينتج هذه الأصوات السوداء إلا لدى القلة القليلة النادرة، كما حدث لدى لوركا هذا الدوندو ينهض بطريقة لا يخطفها البصر في كثير من مسرحياته. ولو عاش لوركا لكان هو الشاعر الذي يذكر الإسبان بالقمة التي بلغها الفن المسرحي. حيث تركها عندها لوب دي فيجا. فبعد قصائده الغنائية وحكاياته فأن أعظم تحليقات لوركا كانت في مسرحياته في (الزفاف الدامي، ويرما، وبيت برنارا إلبا التي أعادت التراجيديا إلى المسرح الإسباني. كثير من هذه المسرحيات تذكرنا بالمسرحيات الأيرلندية التي يقدمها في لغة الشعب، ونماذج المتكلمين بها من الشعبين. أحد الكتاب الانجليز في الأرجنتين كان أول من لاحظ ذلك. المستر باتريك دود جون. ويستبعد أن يكون لوركا قد عرف هذا المؤلف في لغته الأصلية ولكن هناك ترجمة رائعة قدمها الشاعر خوان رامون خمينس وقد خرجت حوالي ١٩٢٠ ومن المؤكد أن لوركا قد قرأها فهناك مشابهة عجيبة بين نموذج الأم في «الزفاف الدامي» ونموذج الأم في هذه المسرحية الأيرلندية فأفكارهما تسير في المسار نفسه وهما يقولان الأشياء نفسها. على كل حال، فأن هناك شيئاً واضحاً أن أنسب اللغات لترجمة مسرحيات لوركا هي الأيرلندية - الإنجليزية. ومع ذلك فإنه من العيب أن يتحدث المرء عن الكلمات الجميلة، وتلك التي تتوافق مع الإيقاع الأيرلندي

الإنجليزي فيما ترجم للوركا من مسرحيات مطبوعة ومقدمة على المسرح.

كانت يراً والزفاف الدامي من أعظم التجارب المسرحية الجميلة التي قدر للمرء ان يشاهدها عند تقديمها فوق المسرح. وكذلك كان تمثيل الممثلة (مرجريت كسيورجو) التي أظهرت منذ البداية انها تؤمن بالشاعر ولم تكن كالكثيرات على ان تتمسك بالتغيير اما يرما فقد قالت عنها احدى ممثلاته انها مأساة فيديريكو نفسه وكذلك مسرحيته الاولى (ماريا بنيدا) هي تجربة مسرحية جميلة. ان تصور سيطرة الشاعر على شعر الحكاية (بالاد) وهي تكذب أولئك الذين يريدوننا ان نعتقد بأن ليس للرجال اقتناعات سياسية، فالمسرحية انتجت في وقت لا يمكن الا تؤخذ على أنها احتجاج ضد ديكتاتورية بريمو دي ريفيرا.

وبطريقة ما كان مسرح لوركا كله يمثل إقتناعاً سياسياً أو على أي حال، نوعاً من الخدمة الاجتماعية. وفرقة المعروفة (بالبركة) كانت مسرحاً للجميع مثل (الفيك) القديمة. احتجاجاً وتقابلاً مع المسرح التجاري الإسباني التقليدي حيث ساد الاعتقاد باستحالة - وكان يبدو فعلاً من أن تقدم لوب دي فيجا وكالديودن أو أية مسرحية من المسرحيات القديمة العظيمة بلا ترف ونفقات باهظة. وأتيت لوركا بهواته ونصف المحترفين، أن الأمر لا يحتاج إلا أن نضع لوب دي فيجا فوق المسرح، بواسطة مجموعة من الممثلين الأذكياء من ذوي الارادة حتى يكون له تأثيره الغامر على المشاهدين. فوينتي أو فيجونو وبرابنيز. اللتان

أخرجها لوركا كانتا نَحْمَلان رسالة للمشاهدين الإسبان في الثلاثينات. وما كان في وسع مبدعها ولا أي مخرج أن يشعر بهذه الرسالة مرة أخرى. (كان يجلس على العشب في دائرة من أحدهم أخبرني أن الطلبة أعضاء فرقة (البركة) هم الذين قاموا بتقديم فونيتي أو فيجونخا. في الهواء الطلق).

لقد بلغ لوركا قمة تعبيره الشعري في قصيدة مراثاة مصارع الثيران هذه القصيدة ليست مجرد قطعة ذات ألوان محلية تقليدية شعبية. فلم يكن مصارعاً عادياً، رغم أنه بلغ قمة الاحتراف فقد كتب مسرحية أصيلة وناجحة وكان صاحب شخصية نبيلة رقيقة. واستمتع بصداقات العديد من الأدباء ولم تقتصر صداقته على لوركا وألبرتي ولكن كان على صلة بغيرهما من الشعراء وكتاب الجيل: وكذلك مربى القطعان فرانسيسكو فيلامون الذي بعد أن كتب عدداً من القصص القصيرة التي تنبثق من أساليب لوركا الأولى وإن لم تكن ذلك بطريقة مباشرة، نجده قد انصرف إلى الشعر فجأة وظهر كشاعر أصيل بقصيدة (لا توريدا) ملحمة في لغة غونغورا حول حياة الثيران المتوحشة السائبة في مروجها ومراعيها وكان شاعراً حتى في علاقاته المهنية فقد ذكر أنه كان من طموحه أن يستولد ثوراً بعينين خضراوين وأنه أنفق أموالاً طائلة لتحقيق ذلك دون أن ينجح.

أثار موت سانكنيس في الحلبة رعباً في نفوس عارفيه وأصدقائه ولكنه أدى إلى إبداع عمليين من أرفع الأعمال الشعرية في الأدب الإسباني الحديث. قصيدة التفجع التي كتبها لوركا

والقصيدة التي كتبها ألبرتي. وكلا القصيدتين في حركاتهما مثل السمفونية. فالحركات الأربع التي يؤدي بها لوركا القصيدة تلخص قمة ما بلغه من انجاز شعري.

فالأولى ذات أسطر قصيرة تقاد كأنها رنين الناقوس رغم أنها تعلن واقعاً هي الساعة التي قتل فيها، وربما قرأها في الصحف. أما الثانية فتقوم على صيغة الحكايات الشعرية الإسبانية التقليدية. والثالثة في الوزن الإسكندري الطويل، أما الرابعة فهي بشكل الشعر الحر.

هذه القصيدة ينبغي أن أولئك النقاد الأجانب الذين حاولوا أن يضعوا لوركا في ذلك الاسطورة التقليدية السوداء. الأسطورة التي هي كلها دم، وشهوة وتصوف، وموت. فالحركة تحمل عنوان الدم المسفوح. ولكن ثقلها إنما يظهر في هذه العبارة (لا أريد أن أراه) وآخر هذه الحركات ليس وتمجيذاً لأن روح الرجل الميت غائبة. هي قصيدة يصعب الحكم عليها من مزاياها. ذلك لأنها تختلط حتماً في الذهن بصورة وفاة الشاعر نفسه في السنة التالية حيث أعدم بواسطة بعض المنضمين إلى الجنرال فرانكو. شعر لوركا يظل كما وصفه هو في كلماته.

وربما لهذا السبب بلغ لوركا إحدى قمم شعره في قصيدة رثاء المصارع. أحدث فنون الصور السريالية وأغرق التقاليد الشعبية لثقافة الموت يجتمعان في القصيدة. وهكذا يرى الشاعر المصارع يموت كما لو كان يمشي فوق الحلبة حاملاً كل موته فوق كتفيه.

المصارع، رجل، يحمل موته، تماماً عكس الفكرة القديمة البائسة التي يحمل فيها الموت الإنسان ويخطفه. هو مثال من الموت الشخصي. من الموت العظيم الذي تغني به ريلكه. رمز لتلك الفكرة عن الحياة التي يتقدم فيها الإنسان عبر الزمن حاملاً على الدوام موته.

لوركا شاعر معاصر. وحساسيته تستجيب إلى كل مظاهر التوتر المعاصر في طرق الحياة. وقد أضاءت لغته دروب الشعر بأضواء جديدة. ولكنه في رأبي، وهذه هي النقطة التي أردت أن أشدد عليها، لا يمكننا أن نفهمه في جملة ما لم نره موضوعاً ضمن تقاليد (ثقافة الموت) التي ورثها عن كبار الفنانين في بلاده، ونقلها إلينا وهي أغنى بمواهبه المعترزة بإنجازاتها الشعرية..

لوركا والتعبير عن جوهر الروح الأسبانية

داماسو ألونسو

تظهر إسبانيا في أعمال لوركا، أكثر مرارة، أكثر تحصناً بطابعها الخاص وشخصيتها الخاصة، أكثر إنكفاء وإنغلاقاً، أكثر مأساوية، أكثر استحواداً واحتواءً من أية دولة أخرى. هذا لا يعني أنه اتخذ موقفاً مسبقاً لصالح إسبانيا، ذلك أنه لا يعتمد إظهار المساواة دون المحاسن. وليس الغرور القومي - من جانبي - هو الذي يدعوني إلى هذا القول، ذلك أن هناك العديد من الأجانب المنبهرين، والعديد من القراء المنجذبين قد فعلوا الشيء نفسه. فمن هذا التركيز على القوى الحية، المفرط في عمقه وأهميته وخطورته، تنبثق ضرورة دارماتيكية لمختلف أنواع التعبير، في كل صيغ الحياة، وصيغ الفن. كل جنس يحتاج إلى أن يعبر عن نفسه. والحياة ليست سوى تعبير. وفي البلدان الأوروبية التي تتوفر على تراث ثقافي تليد، فإن تعبيرها عن نوعياتها الفائقة يتم - بصفة عامة - بلا انقطاع. والتعبير عن الأشياء في هذه البلدان يتخذ هيئة الفروق الدقيقة وتوزع الضوء والظل في الصورة أكثر منه عبر التقابل أو التناقض الجذري الحاد. ومن جهة أخرى، فأنا حين نرغب في أن نحدد خصائص التعبير الإسباني عن

الذات، فعلياً أن نألف تلك الصور المتدفقة تدفق السيل،
والثائرة ثوران البراكين. تدفق السيل الغامر الذي يكتسح
الحقول والبلدان. أو تلك الحمم الملتهبة التي تشق الصخور
وتحرق كل شيء يعترض طريقها. يسرى هذا على طريقة التعبير
وصيغته.

ومع اعتبار الموضوع نفسه، يمكننا أن نشير إلى أن لون الروح
الوطنية يطعم حتى أدق التفاصيل لدى لوركا بطريقة تجمعها
مرئية وتتخذ معنى عبر تلويناته لها. هناك تكثيف رهيب في
تفاصيله المحددة وعنف وحشي تقريباً في تعبيره عنها. ونحن نرى
فيها حضوراً إسبانياً. هو عبقرية إسبانيا الدفوق التي تتفجر من
حين إلى آخر. مبدعة مخلوقات غريبة، ملتوية، بعض أصحاب
الرؤى الذين تبلغ قدرتهم على التعبير أعلى القمم التي يمكن
بلوغها على المستوى الوطني والعالمي. ماذا يمكن للفن الأوربي أن
يقدم في هذه الإطار العنيف مما يمكن أن يضاهي (الغريكو) المملوك
بالروح الإسبانية أو (غويا)؟ ولا نتبين هذا الأمر بوضوح كما
نتبينه في الأدب، في هذا الفن المصنوع من الكلمات التي هي
ظل أفكارنا، وأنفاس عواطفنا وهي نوع من الأريج المنبعث من
أعماق أرواحنا. عبر الأدب الإسباني، وبغض النظر عما إذا كنا
سنلتزم خط المبدعين والكتاب (الشعبيين) أو خط أولئك الذين
يدعون بالكتاب (المثقفين). وفي القصائد الملحمية كما هو في
الحكايات الشعرية (البلاد) أو في الأغاني الحديثة (لازيريلو)
كما هو في قصص القرن التاسع عشر، عند (برسيو) أو (فراي)

لويس دي ليون، عند كوفييدو أو غونغورا كما هو لدى بيكر هناك قرب السطح أو في الأعماق أو الأغوار، نلتقى بهذا المعنى الضيق الذي يميز تمييزاً حاداً بين تعابير اللهجات المختلفة. ولكن الأمور تمضي، كما لو كان القصد الخفي الذي يكمن خلفها لم يكن ليرضي أو يقتنع بهذه الصيغ المتواصلة المعبرة بطريقة عادية عن الخصائص الإسبانية الضيقة. فمن حين إلى آخر، وفي حركة انفجار فجائي تنفتح مهاوي عميقة، ويقع الزلزال الذي يطلق إसार القوى الداخلية التي لا تقهر في ثورة حقيقية للكورس الإسباني. وقع مثل هذا النوع من الانفجار العبقري في القرن الرابع عشر مع النموذج الأعلى (هيتا) الذي ظهر على رأس فترة لا يكاد الفرد يتميز فيها بشيء، ليسيّط قامته العملاقة التي ينتصر فيها على قدم المساواة للروح الإسبانية والتعبير الذاتي.

ونزولاً، وعبر العصور، فإن بعض الأوزان المؤلفة من جوهر إسباني لا جدال فيه صارت تتميز بثقلها في دائرة ذخائرها الأدبية الرئيسية مثل قس (تلفيرا) وسيلستينا ولا زاريلو، وأخيراً، وفوق الآخرين جميعاً، ذلك اللامع المتألق (سرفانتس) الذي انتجت راعته (دون كيشوت) أعظم المعجزات في الأدب العالمي. أعظم تكثيف في الشعور المحلي موحد مع أشد الأبحاث نفاداً في الروح العالمية للإنسان.

ولكن، ولأسباب عديدة، فإن لوب دي فيجا هو أرفع الأمثلة على هؤلاء الكتاب فقد توحدت في عبقرية لوب كل عناصر

الشخصية الإسبانية التي ظهرت قبله في الأدب الإسباني. لقد سبر الأغوار الخفية للروح العامة، وسيطر على لغة في مستوى الإنسان الشريف، مع شيء واضح من المكر والتمكن الذي يشبه أدب القسيس وسيسيلينا. واستطاع أن يمسك بالكنز الأكبر للفولكلور الإسباني. لقد سكب نزعة الإحياء الفني في كل الطبقات الاجتماعية بصراعاتها، ومسراتها، وغيقاتها. وكل تقلباتها وتموجاتها. لقد شاهد ببطرية رائعة الألوان المحلية - الشيء الذي نطن أنه من المكتشفات الحديثة. ورأى التنوع الإقليمي بكل خصائص أضوائه، وروائع حقوله، وبحاره. من جبال ليون، ومزكيا إلى قادس، ومن سالامنكا إلى فالنسيا.

وباختصار، فلدى (لوب) يصبح العمل الفني استرجاعاً وإبرازاً للروح الإسبانية. ولا يقتصر ذلك على أعماله التي خص بها الجماهير، أو استوحاها منهم، بل يظهر ذلك أيضاً في شعره الرفيع. فهنا حرارة إنسانية، وشغف، وإلى حد ما، فإن أعماله، تقدم نفحات أولى، ومذاقاً مسبقاً للرومانسية، وهي مليئة بشمس إسبانيا وملحها. إن لوب دي فيجا هو أعظم ممثل عفوي للجانب الإسباني الأجل في الأدب. وهو أول شعرائنا العظام.

وكان لا بد أن تمضي عدة أعوام، بعد لوب دي فيجا. وكان من الضروري أن نبلغ بدايات القرن العشرين لنشهد حركة شعرية عظيمة، أصيلة، صادقة، واسعة، لم تعرفها إسبانيا منذ العصر الذهبي. مد شعري عظيم بدأ مع انطونيو ماشادو

وخوان رامون خينيس . ولم تنزل هذه الحركة في مدها لم تنحسر عنه بعد . وفي فجر الثلاثينات ظهر شابان قدر لهما أن يكونا من أعظم شعراء العصر هما رافئيل البرقي وفيدريكو غارثيا لوركا . لم يقتصر على الالتفات إلى الفولكلور والاستيحاء التقليدي بل آثراً النفاذ إلى أعماق الروح الوطنية . لقد حدسا هذه الروح ، وأبدعاها بعمق وثقة وتحديثاً بصوت أصيل افتقده الأدب الإسباني منذ عهد لوب دي فيجا ولكن في (البرقي) قدم فيها بعد سلسلة متتابعة من وجهات النظر، انطلقت في وقتها من النسج الشعبي . لم يظماً أحد إلى التغير، أو ناضل من أجل الكمال الفني مثل هذا الشاعر، كل كتاب من كتبه يمثل رحيلاً جديداً . ومع ذلك فإن إخلاصه لنفسه كان كاملاً كمال إخلاصه لروح التعبير الإسباني وينطبق هذا على لوركا . .

إن فن لوركا مع التقدير لعمقه ومستواه هو بالضرورة نشاط إسباني ، وقد يبدو من الملائم - دون تدقيق - أن ندعو هذا الفن معجزة . إن لوركا في إطار الأدب الإسباني كان كاتباً ضرورياً يمكن التنبؤ بمجيئه . فالأدب الإسباني يحتاج من حين إلى آخر، إلى أن يعبر عن نفسه في صيغ أعمق، وأنقى . وهكذا أنجب قس هيتا في القرن الرابع عشر، ولوركا في القرن العشرين وفي عصرنا، فإن أهمية ماهية الفكر الإسباني، وتقاليدنا، وملح بلاغتنا، وحكمة فلاحينا وسخريتهم، ضربات وإيقاعات أغانيها تركزت في رجل واحد . وانطلاقاً منها خرج لوركا . خرج لأنه لا بد أن يخرج منها . كان عليه أن يحقق قانوناً من قوانين قدرنا

الوطني، أن تعبر إسبانيا عن نفسها مرة أخرى، ومن جديد. وهذا التركيز الغريب على الهوية الوطنية يمكننا أن نراه فوق كل شيء في شخصية لوركا نفسه. فنجاحه الاجتماعي كان نجاحاً إسبانياً أكثر من أية جهة أخرى. وفي إسبانيا صار مركز جذب لاية مجموعة أصدقاء. أو أي اجتماع يحضره. هو كنز من السحر والفتنة. كان يضحك ملء الفم والقلب، وبطريقة تعدي أشد الناس حزناً وكآبة. أحياناً يركب فوق ذقنه منديلاً ليقلد مظهر الحية (فالي انكلان) وأحياناً يحرك أهداب عينيه، وهو يتكلم مبتلعاً وقفاتة على طريقة جرارد دييجو، وأحياناً يجر (الراء) جراً بطريقة حلقيّة مقلداً (ماكس أوب). وأحياناً يخربش بعض الرسوم على طريقة السرياليين. هذه المواهب ليست مواهب مفككة وخالية من المعنى، مثل مواهب (السمير) ولكنها قوة خارقة لرجل يستطيع الإمساك والقبض على أية وسيلة من وسائل التعبير. اسمع إليه وهو يتحدث عن جنون الماء في جنة العريف، والنور الذي يجبر أذباله في غسق غرناطة. ثم ها نحن في نيويورك، في حفل صاحب تقدمه نزوات مليونير أمريكي، وفي الردهات والغرف الواسعة، كان الضيوف يتحلقون، ويتنقلون من جماعة إلى أخرى. وأخذ الشراب يفعل فعله في النفوس، وفجأة تلتفت هذه الكتلة المجنونة المخمورة البائسة نحو آلة بيانو، ماذا حدث؟ لقد بدأ لوركا يعزف ويغني أغنيات إسبانية ولم يكن الحضور يعرفون اللغة الإسبانية، وليست لهم أدنى فكرة عن الثقافة الإسبانية. ولكن قوة تعبيره جعلت النور

ينفذ إلى تلك العقول التي لم يعرف النور إليها سبيلاً. وتلك المارة الناعمة لم تعرف سبيلها إلى قلوبهم من قبل.

وفي إسبانيا، وأمام البيانو، وبحضور مجموعة من الأصدقاء، ولمدة ساعتين أو ثلاث أو أربع ساعات، وبلا تعب ولا ملل، تتدفق الأغاني واحدة تلو الأخرى من فم لوركا. ليست هناك طريقة توضح عمق مشاعره نحو إسبانيا بكاملها كما توضحها هذه الطريقة. فقد كان يغني الأغاني الأندلسية والعجورية والقسطالية وأغاني ليون والبرتغال وغاليسيا واستورياس. (بالساردناس) و(الزوردبلوس) كل الأغاني العتيقة، وكل الأغاني الحديثة، كل ثروة إسبانيا، وذخايرها الفنية، كانت هناك في قلبه، يشعر بها، ويترجمها بصوته الردىء. هذا الصوت الغاطس في أعماق العواطف الإسبانية، بحيث أن من يسمعه لا يمكن أن ينساه، ويرى زيفاً وتفاهة وخلوا من النكهة والطعم كل ما يسمعه بعد ذلك من غيره.

لقد شرب من كل إسبانيا، واعطى نفسه من جديد لكل ما هو إسباني هو يعرض اسكتشات الرهيفة في برشلونة. ويخلف الانطباع القوى في الدوائر الفنية في كاتالونيا. وينفق بعض الوقت في غاليسيا، ويكتب أجمل الأغاني التي ظهرت في عصرنا الحديث. في لغة غاليسيا وهو لا يعرف شيئاً من هذه اللغة. وصوله إلى مدريد قبل بالتصفيق الحماسي وليس هناك مدينة يزورها دون أن يفتنها ويخلبها بسحره الشخصي.

وماذا عن محاضراته المصحوبة بالصور والموسيقى أو تلك الكلامية وحدها؟ يخترع ما لا يعرف، ويبدع من لا شيء. ولا زلت أذكر محاضراته عن غونغورا. لا يدع شيئاً يقف في طريقه. وهو يبدع من قطع قليلة (سوليدادس) في ترجمة تختلف عن معناها الواضح المعروف. ولكن ليس لهذا أهمية تذكر إزاء المحاضرة الجميلة. وتفسيره العام لفن الشعراء الإسبان العظام في القرن السابع عشر هو تفسير كامل ولا جدال فيه. فالنجاح يسير معه حيثما ذهب ويحالفه في كل وقت. وحين بلغ نجاحه شاعراً، استيقظ فيه الكاتب المسرحي، فانتقل اسمه إلى شفاة الجماهير الواسعة، لا في إسبانيا فحسب. بل في كل بلد ربطته صلة تاريخية بإسبانيا. وقد جرى الترحيب الحماسي به في منتديات شعراء كوبا. وفي يوينس ايرس التي شاهدت مئات العروض لأعماله المسرحية. هو جهد وطني للدعاية الثقافية. وهذا ما كان يقوم به على غير قصد، وقد قام به بنجاح وتأثير أكبر مما يمكن أن يقوم به غيره، عبر معجزات فنتته الشخصية الساحرة، وعظمة الفن الإسباني.

كان يعرف على جزء من إسبانيا. وقد تم له، اغلب ذلك عبر الاتصالات المباشرة وعبر القبض الفوري التلقائي على الشعور الحميمي للتعبير الشعبي. والباقي يتدعه بنفسه وما يتدعه من أعمال يكتسب الصحة والأصالة كأى شيء آخر موروث. وقد قام لوب دي فيجا بهذا الضرب من العمل. حتى

أصبح اليوم من العسير علينا أن نميز بين ما ابتدعه، وبين ما أخذه من الفولكلور والتراث.

في مسرحية لوركا (في بيت برناردا البا) وهي آخر مسرحياته الدراماتيكية التي أتمها قبل نشوب الحرب الأهلية بقليل، نعثر على سلموديا وهي نوع من الأغنية القديمة، حين قرأها علينا سألناه من أين استقيتها؟ فأجاب على الفور أنها تأليفه. وما كان في وسع أحد أن يميزها عن الموروث الأصيل من أمثالها. وهذه الطريقة نفسها كان يبدع ألحان أغانيه في المسرحيات التي يديرها. وقد سمعت بعضها، يغنيه بعض أفراد الشعب الذين يجهلون مؤلفها، وهي في طريقها إلى أن تصبح حقاً من التراث الشعبي، بين مختلف الجماعات الشعبية. هذه القدرة على إبداع، وخلق التقاليد الفولكلورية، هي قدرة فنان عظيم غارق في جذور إبداع شعبه، كانت مفقودة لدى صناع الفولكلور الزائفين في القرن التاسع عشر الذين ترى فيه المعارضة الفنية تلوح على بعد عشرات الأميال. وهذه القدرة هي التي تميز المعلمين الحقيقيين والمترجمين الحقيقيين للروح الوطنية وهما لوب دي فيجا، ولوركا.

والقوة نفسها يمكن أن نراها في حوار الدراماتيكي وبخاصة في تلك الأعمال التي نضج فيها ككاتب ومؤلف مسرحي، مثل الزفاف الدامي، ویرما، وبيت برناردا البا. والدراماتيكي في شخص لوركا يمسك الشاعر فيه عن الإفراط في الغنائية التي كانت تقاطع الحدث في (الزفاف الدامي). وقد اختفت هذه في

أعماله الأخيرة، حيث يكتسب الحوار إيجازاً ودقة حسابية، وتخطيطاً بالغاً حد الكمال. ويتابع لوركا هنا تقليداً عريقاً من الاختصاص في استخلاص التعابير الشعبية. ومن المحتمل أن لا يكون هناك أحد قد نجح نجاحه في هذا المضمار بمثل هذا الضبط والدقة والبعد عن التكلف والتصنع. حتى في أعمال كبار الشعراء والفنانين من أمثال (فالي انكلان) نستنتج المجهود الذي كان يعانيه لإعادة إبداع اللهجة العامية، وتعابيرها. والوعي بالجهد والمعاناة التي يبذلها شاعر مثقف في هذا السبيل. ولكن الأمر ليس كذلك عند لوركا. لقد أمسك بأعمق أسرار وبواطن الصيغ اللغوية. موقع الفعل وإدخال الحروف في الوقت المناسب، هي الطريقة التي تكتسب بها عباراته معناها وطعمها. ليس هناك أطناب وإسهاب لدى لوركا. لا شيء من ذلك المذاق المتخلف المهجور المستلهم من تلك النزعة الإسبانية المتفوقة ومبالغاتها، بل على العكس من ذلك، نلتقي في أعماله الإخلاص المطلق للنفسية الوطنية والفردية الذاتية في شخصياته. والأثر العبقري للشخصية الإسبانية الذي يظهر في حوار، يزيد من دعمه وتقويته، حدسه الفائق الحد، بما يمكن أن نسميه اللغة الدراماتيكية. واعني بذلك كل شيء يمكن التعبير عنه فوق المسرح. ذلك أن لوركا كان مخرجاً مسرحياً عظيماً. وكان عليه أن يقاوم قلة خبرة بعض الممثلين الشبان في فرقته، وهي قلة خبرة يعوضها حماسهم للعمل، وانصرافهم إليه، وأحياناً كان عليه أن يقاوم التصنع الكريه لدى كثير من الممثلين المحترفين

وكان ينتصر على أية عقبة، أحياناً بالطرق السوديّة القائمة على التعاطف والانسجام وأحياناً بحماسة الذي يعدى به الآخرين. حتى الجماعات المسرحية المتصلة بعاداتها وأساليبها التمثيلية المكتسبة، تنجر المعجزات إذا وقعت في متناول لوركا. وشباب فرقته المسرحية المتنقلة باستمرار، حملوا البشارة بمولد الفن الحقيقي إلى قلب إسبانيا. وما زال في وسعي أن أراها أمامي حتى الآن، في ميدان البلدة، وقبل لحظات من بداية العرض، يهطل مطر خفيف فيبتل الممثلون فوق المسرح، ويغطي نساء البلدة رؤوسهن بأطراف أثوابهن، أما الرجال فينضمون إلى بعضهم ويتلاحمون معاً. ويستمر هطول المطر، ويستمر العرض معه أيضاً، ولا يغادر أحد الساحة. ويرتبط لوركا بكل شيء. طبقة الصوت. موقع كل ممثل فوق المسرح، والتأثير العام. هنا يقف الإنسان على موهبته بوضوح بأكثر مما تظهر في تلك الفقرات الجوفاء من المسرحيات المكتوبة، أو تلك الحروف الميتة التي لا تدرك سرها وسر بعثها وإحيائها إلا مخرج كبير.

تذكروا ذلك التصاعد التدريجي في أغنية ايقظوا العروس التي يصرخ بها الضيوف في الزفاف الدامي. وتذكروا أيضاً التجمع في فوينتي أوفيخونا، وطريقه لوركا في بث الحياة والحركة في بعض الفقرات التي لو إكتفى المرء بقراءتها في كتاب لما أمكن أن تخلف في نفسه هذا التأثير الذي تخلفه في خيلتنا. من الذي يمكنه أن ينسى بعض مشاهد مسرحية حيث أمكنه بالتكنيك نفسه أن يبرز التقاليد الوطنية والجمالية الشعرية والبلاستيكية

للعمل . ماذا يمكن أن يقع لمثل هذه الإضاءات المسرحية الرفيعة لو تركت لعامة وسوقية المحترفين من الممثلين الفاشلين؟ لقد دمر لوركا شبح الكرتون، وألقى نورا إسبانيا ساطعاً مبهرًا فوق (عبقر) المسرح.

وهدف شخصية لوركا الفني، بأن يكون صوت إسبانيا، قد بلغه وحققه، فوق كل شيء في شعره فإلى أي درجة وبأية طريقة هو شاعر غنائي؟ لم يكن أبداً الشاعر الذي يشعر بأنه ملزم بالكتابة حتى يعري أعماق أغوار روحه. فشعره غنائي وموضوعي لأننا نجد فيه الطابع الفريد لشخصيته النحيلة، العصبية الحاذقة التي تجعل منه أرق كتابنا المعاصرين وأكثرهم حساسية. ولكن الروح التي تغنى في شعره، وتخفي نفسها وتكشفها في خفايا الابداع الشعري، ليست روح الشاعر. ولكنها روح الأندلس روح إسبانيا، وصوره الكثيفة النفاذة، حين تكون واضحة تعكس صورة إسبانيا، وعندما تكون غامضة مراوغة، محيرة فأنها تظل تقترح صورة إسبانيا من مصادرها الخفية التحتية. والموسيقى الناعسة، والإيقاع الخفي يجعلان إسبانيا توقظ وسط طرقات (الغناء العميق) أو الإيقاعات الرتيبة (للبلاد) العتيقة، والجو مثل ما في قصيدة قرطبة.

يستدعى بأوتار مشدودة، وبرقة مؤطرة، إسبانيا في مزيج من الذكريات والمسافات المريرة الحلوة الغامضة. فالشهوانية والظلمة والموت تهاجم هنا. والقدر والأسرار السحرية الغامضة تنتظر، ترصد مختبئة في ليلة مليئة بالمطر.

روح إسبانيا والأندلس والعجر والرومان واضحة وعميقة
والأريج والضوء يتحولان إلى موسيقى . هذا ما يقدمه إلينا شعر
لوركا . وفيه تحقق روح إسبانيا من جديد ذلك الناموس المتحكم
في قدرها ، في حاجتها التي لا تقمع ، إلى التعبير عن نفسها .

الشاعر الهائم بالألوان

لويس بكاروت

ألوان لوركا

من المؤسف، أن فاليري لاربود الذي لم يسعفه الحظ، بإكمال عمله، دراساته ومختاراته من الشعر الإسباني الجديد، قد اكتشف لوركا في وقت متأخر. ما أكثر ما كان سيستخرجه من مضامين لسانية وتصويرية من مقارنة شعر لوركا بالرسوم التي شاهدها أثناء تجواله في شبه الجزيرة الأيبيرية. لقد توقف لاربود عند رامون غوميز دي لاسيرنا. وبالتأكيد فإن فضوله لم يصرفه عن مقهى (بومبو) حيث رافقت في أحد الأيام الشاعر بول ايلوار، وحيث كان غوميز دي لاسيرنا، وهو من ألمع كتاب النثر في جيله، يعقد ندواته المسائية.

إن موضوع ألوان لوركا ما يزال يحتاج إلى من يتعامل معه بالدراسة. وربما صح لبعض الطلاب في يوم من الأيام العزم على محاولة المقارنة بين زرقة القمر، عبر المسالك التي مر بها دون كيشوت، وذلك النور الذهبي الضارب إلى الحمرة الشفقية الذي يغمر الساحة الكبرى بمدير الذي تناوله رامون دي لاكروا، وذلك الإشعاع البراق الرجراج بفواكه لوركا مصورة لنا في (أرابسك) ماتيس المتعدد العناصر.

رسوم الطبيعة الساكنة، أو الطبيعة الميتة كما يقال في المصطلح الفني، وقيثارات ناعسة وصور الظل، المسطرة إلى أبعد الحدود، والمناظر الطبيعية الريفية مرسومة بخطوط رشيقة يسيطر عليها سلم اللونين الأحمر والأصفر. تلك هي لوحات لوركا، ورسومه بالأقلام الملونة التي كان يبعث بها إلى أصدقائه في غرناطة عندما وصل مدريد. كانت تلك استكشافات قصائده. . اعتاد عندما كان شاباً صغيراً - على تزيين رسائله برسوم يرسمها بألوان مائية خفيفة. ربما كان يرغب في أن يظهر بهذا الحرص، أن الرسم لديه لا ينفصل عن الشعر. والرسام سلفاتور دالي الذي عرف لوركا وهو شاب في العشرين، يصف لنا الجهد البالغ الذي يبذله لوركا لترك طابع رسومه على صوره وأعماله الشعرية. ليست هناك صورة شعرية تبدو خالية من لون مرتعش. محاطة بقوس قزح من الأنغام الموسيقية.

ولقد نجح لوركا بأكثر من أي شاعر إسباني آخر في أن يجعلنا نشعر بقوس قزح هذا يحيط بأكثر الكلمات ألفة وشيوعاً.

وبلا ريب فإن هذه الموهبة النادرة التي ترد إلى الألوان أصفى درجات البريق والتألق، إنما تقومها على الدوام، وتغذيها ذكرياته حول المشاهد المتألقة من طفولته الباكرة. لقد ظل على الدوام يحتفظ بإخلاص بصورة مدينة غرناطة القديمة التي ولد بالقرب منها والتي تتضاعف فيها ألوان الموشور وتتعدد كما تتضاعف فوق جوهرة متعددة الوجوه.

وأثناء تجواله، وإقامته في مدريد، وفي خارج إسبانيا كانت

ألوان الجنوب هذه تسكنه باستمرار. هو يذكر الميدة عند الغروب والباسين والحمراء وجنة العريف والنباتات الأندلسية تنسج بساطاً فارسياً يعز نظيره، ويحط عليه برفق وإشفاق نهر (دارو) كما لو كان سيفاً قديماً.

وفي قصائده العجرية، وكذلك في ديوان كتاب الأغاني نكتشف من جديد الحياة النباتية كما لو كانت في بستان معشب نضير لم تفقد شيئاً من أريجها وشذاها الفواح.

في الصفحة الوحيدة التي خص بها الكاتب الفرنسي تيوفيل جوتييه غرناطة، وجد نفسه ملزماً بأن يلجأ إلى تعداد بسيط للألوانها، وبدا أنه غير قادر على استلهاها بما يتجاوز ذلك. مثلما فعل لوركا فيما بعد، حيث استخدم في البداية، نظاماً أصيلاً للألوان الأساسية لرسم الجبال المجاورة: أخضر بحري شاحب، بني خفيف، أحمر، بني غامق. تخرج منها تدريجياً الإيقاعات الجديدة المحجبة مغمورة بالألوان الأرجوانية.

واستعمل لوركا سلماً ثانياً للألوان لاستدعاء المدينة بواجهاتها المتعددة، أرجواني تفاحي، أخضر، وردي مبيض، النرجسي الأسلي. وهذه كما يقول هي ألوان الملابس الساتانية الداخلية التي ترتديها حسناوات غرناطة، وهي أزهار قصر الحمراء الياسمين والأس وأشجار الفستق والغار، ومشاتل الورد، وأخيراً يعمد إلى سلم لوني آخر أكثر رقة ونعومة، فعندما يقبل المساء فإنه يكسو القرى والجبل رداء حريراً مشرباً بالفضة مع كل بريق اللؤلؤ، (ألوان الصقيع، والقرنفل، والأوبال، واللؤلؤ

القديم، والزفير، والعقيق وإلى غير ذلك من الدقائق اللونية التي كان على لوركا أن يكشفها أو يعيد اكتشافها في ذاكرته والتي اعتمد عليها فيما بعد في رسم أجواء وبيئات قصائده الغجرية. وكما أن هذه الألوان لا تبدو دفعة واحدة للمسافر الجواب، فهي لا تبدو أيضاً مرة واحدة، أو في وقت واحد للشاعر. فهو لم يستطع أن يرفع عنها الغطاء إلا بعد عناء شديد. فكلما تقدم عمله، كلما بدت ألوان جديدة فيه، مثل ما يكشف النهار، من صباحه إلى مساءه، عن تتابع كل إمكانيات الضوء.

لهذا السبب يبدو من المفيد أن نرسم صفحة بالألوان التي استعملها الشاعر الأندلسي لكي نظهر كيف تولد، وكيف تنمو، وكيف تختفي وتزول في شعره، فالتغير المتتالي في ألوانه وظهور الظلال الجديدة في أعماله، يمكن أن يلقي ضوءاً على طبيعة مقاصده، ففي قصائده الأولى، مثل بعض قصائده المستوحاة من حياة العجر، حيث المشهد الطبيعي الذي يتكون من أشجار الزيتون والسرو، يشكل خلفية (الفعل). فالألوان هنا باهتة أو ضئيلة وتتخذ هيئة الأشياء ألوان الفضة الخابية والرصاصي الأزرق، والقمر الرمادي مسيطر، والمشهد الطبيعي ينيره قمر بأثناء قصديرية صلبة، فقط الملامح والقسيمات يشار إليها بظلال حمرة، والوجوه بيضاء أو صفراء.

إن العنصر الشعبي في هذه القصائد الذي يعود إلى صور عالم الطفولة، يستدعي ألوانه الصافية الأولى، دون أن يتم التداخل فيما بينها، فالكلمات تبدو محاطة بالخلفية الموسيقية للقصيدة،

ولكنها في الواقع، مفصولة بعناية ولا تتداخل ظلالها. ولم تبد الفوارق الدقيقة إلا في مرحلة متأخرة، حيث يصبح الشعر أكثر غنائية، وينبسط الأفق، ويصبح المشهد معقداً، فالريح والماء والأنهار الأندلسية تتدخل والألوان الأولى لقصائد مراقبته لم تعد كافية لكي تبرز شخوصه الرمزية التي تدخل المشهد.

فالكلمات المشمسة الآن بأصباغ جديدة. وهي تومض الآن بآلاف الترقيشات ففي ديوان الأغاني العميقة، يبدو نهر الوادي الكبير بلحيته العنقية، وعذراء الوحدة تتفتح مثل زهرة توليب ضخمة، والمسيح الأسمر بوجنتيه البارزتين وحدقتيه البيضاءين قد تحول من زنبق يهودا إلى بشرة إسبانية. وهكذا فإن كل كتاب من كتب الشاعر سيتم تقديمه بألوان مختلفة، وبسلم لوني يزداد تنوعاً وغنى بصفة ثابتة. وفي قصائده الغجرية تبلغ هذه الألوان درجة رائعة من التنوع والعنف، فتبهر الأبصار.

لوركا مثل الفنان الهولندي فان كوخ مفتون بالألوان إلى درجة الجنون. أي موضوع يروق له، يوفر له الحجة لكي يستخدم الاصباغ المشعة البراقة التي تظل ترتعش في أعماقنا طويلاً بعد أن نكون قد طويينا ديوانه. كل هذه الظلال التي يرسمها بفنية عفوية ربما تبدو لنا مبالغاً فيها، لولا علمنا بأنها صادقة بأكثر من صدق تلك التي نراها بأعيننا. فعيوننا قد أصابها الكلال منذ أمد بعيد، ورؤيتنا أصبحت متبلدة، عديمة الحس ولم تعد تسمح لنا بأن نميز الظلال المرتجفة التي يحيط بها الطيف الشمسي سطوح أقل الأشياء بهاء ولمعاناً... ومثل فان كوخ فإن لوركا كان

يجب أن يرى هذه الألوان ويقدمها إلى أبصارنا وهي مجلوة قد صقلت حتى بلغت أقصى درجات بريقها وتألّقها.

فالريح ليست فقط ذات لون معين، ولكنها من العنف بحيث تتخذ هيئة عجوز زمردى اللون يطارد الحسنة الغالية. والفواكه صفراء مخملية، وللمنازل البيضاء نصاعة الجير ولا يمكن لأي ظل أن يستقر على الجدران النيلية بشوارع جارته الخفية.

وبين هذه الكتل المنة من الألوان فهناك تفاعل الظلال المتضاعفة التي تتخذ أشكالاً تتلاشى. سمكة لؤلؤية رباط عنق قرمزي اللون وليس أحمر اللون، سلة زهور تبينة اللون. هذه أشياء تلتقي بها مراراً وتكراراً في شعره ومسرحياته.

أما فيما يتعلق بذلك اللون الشهير لديه، أعني اللون الأخضر الذي يبدو في الغالب مسيطراً على المشاهد الطبيعية التي يصفها لوركا. فإن (جان كامب) يقترح علينا تفسيراً عبقرياً لشيوعه وتردده في شعر لوركا. فيمكن أن يكون في رأيه شيئاً من ذكرى عمارة النبي الخضراء التي رفرت يوماً فوق جميع مآذن غرناطة، وفوق أطراف حراب جميع المحاربين العرب؟ أليس اللون الأخضر هو اللون المقدس عند الإسلام حتى اليوم؟ ثم ألا يرغب لوركا بهذه الوسيلة الرمزية أن يحدد الطابع القدري الإسلامي فوق هذه الأرض التي كان ثلث سكانها من المسيحيين بلا ريب، ولكن كان ثلثها من المسلمين طبقاً لما يردده (كوبليه) غنائي قديم..

وفي مرحلة تالية، فإن قصيدته المرفوعة إلى ذكرى، الشاعر
والثيتمان تجعلنا نفكر في رسوم (أندريه ماسون) وستائره
القماشية وطيورها التي تمزقها السهام . وقصيدته الأقل شهرة
حول نيويورك نرى ألوانا غريبة مركبة على الألوان الأولى التي
أحضرها معه من الأندلس فتعطيها العمق الحيوي والحرارة وغنى
الطلاء . وكلما فضجت أعماله، صارت ألوانه أكثر لطفاً وخفة .
أي أقل حدة . لا تخفي، ولا تبته بل تصبح غالباً ممتزجة
بالكلمات، وتعود إلى الظل، وتتراكم مثل آلاف البقع المثيرة في
حركة الجماهير المشاهدة لمصارعة الثيران عند ساعات الغروب .
وهذه الجماهير المحتشدة تبدو للوركا عبارة عن فواكه رقطاء،
مرشوشة بنقط ذهبية، ومبقعة بالسواد، وبندوب بطيئة
الاندمال، فاكهة تدور ببطء تحت الشمس .

وفي القصيدة الرائعة حول موت مصارع الثيران اغناسيو
سانشيس تتخذ الألوان رجرة صامتة، المصارع العظيم مات في
اغسطس ١٩٣٥ في ميدان مدريد .

ما زلت أذكر كيف تلقى بنيامين الخبر بحزن بالغ في
الاسكوريال، وكيف هرع إلى سرير صديقه القتيل . لقد كان
سانشيس رجلاً مثقفاً جداً . وكان صديقاً لجميع شعراء الشباب
في عصره . وتحولت أسبانيا بسبب مقتله إلى مناحة عامة . وفي
القصيدة المهداة له فإن الألوان لا تتشعشع، ولكنها صامتة، ولم
تعد تتحدث إلى عيوننا ولكنها تتجمع في صمت حول الدائرة
المنيرة التي وقعت فيها مأساة الموت، حيث الغروب مصور في

برنس دموي ، وسيف ما يزال يرتجف فوق رقبة الثور القاتل .
ويبدو وكأنه يخط بالطباشير فوق الرمل هذه الأسطر الرثائية التي
سحبت منها جميع الألوان . .

آه يا جدار إسبانيا الأبيض

آه يا ثور الشقاء الأسود

آه يا دم انياتزو الدفاق

يا بلبل عروقه

كلا

لا أريد أن أراه

بقعتان فقط تظلان فوق بياض الرسم . واحدة هي رأس
الميناتور الأسود السلفوري الشاحب الذي يشبه تلك الرؤوس
التي تفنن بيكاسو في رسمها . والثانية هي بقعة الدم التي لا
يرغب الشاعر في رؤيتها . وهذه القصيدة هي واحدة من آخر
القصائد التي كتبها لوركا . ولم يعد يستعمل فيها الألوان البسيطة
والألوان الغامضة التي استعملها في أشعاره الأولى .

وبين هذه القصائد الأولى ، وقصيدة مرثاة المصارع التي
نكتشف فيها إشارات وتلميحات إلى المصير الذي سيلقاه هو
نفسه ، ينسبط عالم واسع رحيب يومض بالألوان ووفرته المتألقة
ميلاد ، وانتشار ، ثم تحل عن الألوان . فبعد أن أثبت لوركا أنه
سيد الألوان المبهرة ، أخذ يتخلى تدريجياً عن ظلاله المفضلة التي
استعملها في الماضي بغزارة . وبعد أن ينتهي ذهولنا ، يمكننا فقط
أن نميز أن هناك شيئاً متشابكاً بكل الموضوعات التي تزود هذا

الشعر بدم الحياة، وأعني بذلك موضوع (الموت) الذي قدم لنا عنه تنويعات تراجيدية موجهة.

موضوع الموت المغدّى بكآبة أصلية راسخة، يشكل واحداً من أهم الملامح في الشخصية الإسبانية. وهو حاضر في كل أعماله. ومندمج بكل صوره البهيجة التي تعبر عن أصفى مشاعر الفرح..

ومع ذلك فإن لوركا لم يكن إنساناً معذباً. ولكن في الجنوب الإسباني (تبحث القلوب الأندلسية دوماً عن الأشواك القديمة.)

ذلك همه الدائم الذي عبر عنه في قصائده ومقطعاته حيث يلتقي الإنسان بصوت الشعب الذي لم يعد قادراً على أن يعبر بنفسه، كما نلتقي بتلك الكلمات التي نسيت، ولم يبق إلا صداها يتردد في أنفسنا. والموت الذي يستدعيه لوركا في شعره، يظهره لنا في أبهى ألوانه البهيجة، مختفياً تحت كلمات مألوفة نستعملها عادة، بوجه أو بآخر في التعبير عن نصيبا اليومي من الحزن والفرح.. الموت عنده هو الظل الذي يجر إلى الأرض الأشياء التي تستحم بالشمس. وهو أكثر ظهوراً للعيان عندما يكون الضوء في أقصى سطوعه. فوق هذا الظل يصف لنا المشهد الطبيعي الرهيف، ويصوره لنا بحب لا يخلو من إشفاق. يصوره بخوف حتى لكأنه يخشى أن لا يجد الوقت الكافي، ليتحدث إلينا عنه، ليخبرنا عن أحواله، كيف كان، وما سوف يكون عليه إلى الأبد. شجرة الزيتون التي تنمو فوق الجدار الأصفر، والكهف الذي يشتعل فيه فرن الغجري، وجماعة من المراهقين في حقل

صخري . في كل هذه القصائد تجد أدوات الموت وظيفتها .
 فالخنجر يحترق في يد غجري أصيل ، ويلعب هذا الخنجر دوراً
 عظيماً في قصائد لوركا ومسرحة . (مثل شعاع الشمس يلمع
 الخنجر في الأعماق الرهيبة) وأيضاً الخنجر يرتجف من جديد (في
 قلب مفترق الطرق حيث الشوارع ترتجف مثل حبل المشنقة)
 وكاتدرائية غرناطة مصنوعة من خناجر ذهبية وصيادو السمك
 الفقراء يبصرون ليلاً بفضل بريق سكاكينهم ، واشبيلية برج عامر
 برماة السهام ، حيث المدافع الصفراء في مواجهة السهام
 الأندلسية . وقلب العذراء يطعن بالسهم والقواطع . فالقديسة
 أولاليا التي يرسم الشاعر استشهادها بألوان زجاج نافذة باهتة ،
 وبظلال بسات قديم ، إنما هي قطعة جسد معذب فهمي معلقة
 فوق شجرتها ، أمام مشهد جليدي ، وعريها اللاهب يمج على
 هذا الجو الصقيعي .

في كل مكان من شعره ، وببراءة خالية من القسوة نلتقي بهذه
 الاستعارات وهذه الصور للموت الدامي ، وحس المأساة
 الشهوانية التي ترتبط دوماً بموضوع الحب .

الحب والموت يتقابلان وجهاً لوجه ، ويتداخل كل منهما في
 الآخر ، بطريقة تتسم بالحميمية في شعر لوركا حتى ليغدو من
 المستحيل فصلهما عن بعض . هما ممتزجان ومعبر عنهما في صور
 تحمل غالباً معنيين ، معنى يكتشفه المرء فور القراءة والآخر
 نكتشفه فيما بعد في أعماقنا حين نكون قد تشربناه . ولكن أليس

المزج بين هذين الموضوعين هو الذي يميز شعره ويطبعه بأكثر من أي شيء آخر.

في رسالة للشاعر الكولومبياني كيب لوركا يقول: (إني مقدم الآن على إبداع شعر سوف يتدفق مثل تدفق الدم عندما تقطع رسغك. شعر يأخذ راحة من الواقع، يكتب بمشاعر كل حبي للأشياء. وتلاعبني بالأشياء حب الموت، والتلاعب مع الموت. حب قلبي. هكذا وطوال اليوم فيني أعمل في مصنع الشعر. أحياناً ألقى بنفسي في موضوع (الإنسان) الأندلسي الأصيل الباخوسي في ملذاته الجسدية وضحكاته. الأندلس - وهذا أمر لا يصدق - هي الشرق بلا سموم، والغرب بلا فعال. في كل يوم تتوفر لي مفاجأة جديدة، إن جسد الجنوب الجميل، يغفر لك ويشكر، بعد أن تكون قد تعسفت معه.)

قسم كبير من أعماله كتب تحت لمحات (الوهم) و(النشوة). كل الموضوعات التي تقع له، ويتعامل معها في شعره تحمل شغفاً عامراً باللطف والرقّة. كان يحلم بالتعبير عن كل هذه الموضوعات في كل صيغها وأشكالها في شعره.

كان الشاعر لوركا موسيقياً ورساماً. ومن حين وصوله إلى مدريد، وأثناء رحلاته بالخارج لم يتوقف أبداً عن الرسم، ولم ينس الزيارات الطويلة مع (مانويل دي فاللا) حين كان مجرد صبي في الكلية.

يتوفر لوركا على كل مزايا العنصر الذي ينتمي إليه وعيوبه،

وغير مستحيل أن تكون تجري في عروقه قطرات من الدم العربي الذي خلق ذات يوم عظمة غرناطة. ومن المؤكد أنه لم يكن يتأذى أو يتضايق من اعتقاد البعض فيه أنه عجري الأصل.

لقد صيرته الأسطورة عجرياً. ولدى العجري تصبح الموسيقى والشعر الوسيط الأوحى للتعبير عن الحنان القاسي، ولطف الأمومة، وفقر وجمال هذه الأراضي الجنوبية التي أقامت وحدتها على المتناقضات..

ومثلها هناك إسبانيون متعددون، فهناك أيضاً أندلسيون متعددون يمثلون مختلف المراحل والأحقاب. هناك أندلسي (سينيكا) الكلاسيكية. وأندلس (غنغورا) الباروكية وأندلس (خوان ريمون خميس) البحرية ثم هناك أندلس (سير مورنيا رانجيه) ذات حقول البرتقال والأنهار العظيمة ثم هناك أيضاً الأندلس الحزينة، الأندلس التي يصفها لوركا في شعره، والتي يبدو حزنها متضمناً في أغنية. الأندلس، التي يتحد بها الجميع، وهاجة وذهنية مثل قيثارة عامرة أنغامه بالصلوات والآهات، ومثل هذه الأندلس ظل لوركا وفيها مخلصاً. لقد ترك للآخرين في المقاطعة التي ولد فيها الغناء بصوت عال، بأشعار البهرجة والزخرف. أشعار ذات طبيعة غريبة سهلة. أو وصف طابعها الفني الخاص، وفقرها، في بعض الروايات التي كان لها صدى واسع خارج إسبانيا. أما هو فإنه لم يتوقف عن التفكير لحظة واحدة في أرض ذلك العجري حين كان يرسم في مدريد، أو يكتب مقطوعاته الأولى من شعر الغناء العميق. في أسطر قليلة

كان يرسم قرية ضائعة في الجبال وفوق الأبراج علامة الريح التي لا تتوقف أبداً عن الدوران مع الريح الباردة.

وعنده أن الأشياء والبقع التي تتركها الأشجار والسماء والمنازل والحيوانات هي تجويفات مضيئة محاطة بهالة من النور الذهبي.

«كل نور الكون يمكن أن يلائم عينا واحدة»

«الديك يصيح وصياحه يعيش أطول من جناحه»

«إن الفراغ الذي تتركه نمله يمكن أن يملأ الجو»

ففي الأفق يبدو تجويف حصان أبيض يحيط

به مشاهدون أصواتهم مليئة بالنال، هو فقط يمكنه أن يرى

آلاف الصيغ الملموسة تبحث عن فراغها

كلاب ضالة، وتفتح مقضوم

أني أرى لوحة عالم حجري حزين

لم يعد قادراً على أن يجد صوت

بكائة الأول.

لقد رسم المشاهد الأندلسية، وتغنى بأجواء اشبيلية القديمة.

وأضاف بعض اللمسات اللونية أو بعض المصاحبات الموسيقية

للمرسوم التي أحضرها له ذات يوم سلفادور دالي في غرناطة.

وكان الرسام دالي في نظره صديقاً رائعاً. كتب إليه دالي يقول:

(أنت وجع مسيحي، في حاجة إلى وثيتي. أنا سأصحبك لتتلقى

علاجاً بحرياً سيكون الفصل شتاء وسنوقد ناراً هائلة.

والحيوانات المسكينة ستخدر وستذكر أنك مبدع أشياء وسنعيش

معاً تصحبنا آلة تصوير.)

وفي كاداكيس، وفي ميدان كاتلان رسم بعناية بيضة صفراء كما وصفها في قصيدة كتبها في مدريد. أخذ لوركا هذه الصور الغريبة الألوان التي كان الفنان دالي يريد أن يعيد رسمها في لوحاته وبعد أن عرض لوركا رسومه في برشلونة سنة ١٩٢٧ كتب قصيدة تمجيد لصديقه منوهاً بالمشاهد التي ألهمته.

هذه هي الفترة التي كان سلفادور دالي يرسم صخوره بوجوه بشرية فوق الشواطئ الشاحبة، حيث ظهر له في أحد الأيام شبح مزمر دلف. لقد قاس معدل معزفه الخفي النائم بمقاس يارده الأصفر، واكتشف أن هذا الشاطئ الحقيقي هو أول مكان يسمح لرجسته بممارسة التغير الصارخ.

ساعته الرطبة، وأثائه هي كل عناصر لعبته الحزينة التي ستقوده كما يقول نحو احتواء اللامعقول، تلك المواد الزهيدة التي كان يرسمها بعناية والهة. ويصف لنا لوركا لوحة ألوانه التي مزقتها طلقة: وكان دالي يكره البساطة في كل صورها، قال هذا إلى لوركا. ولكن لم يكن لوركا بالساذج الذي يسهل خداعه.

وفي قصيدة مدحه لصديقه يستحضر أوائل رسوم صديقه. وفي وسع المرء أن يرى كيف تنهض من تحت قلمه الشخصية الرمزية للوحات دالي. الأشباح فوق الشاطئ المهجور الموضوعات الغريبة والصخور الجوفاء مثل الاسفنج الجوف وهي تمسك عكاكيز مغروزة في الرمل يقول (إني أغني بجهدك الرائع في القبض على أضواء أرض (كاتا لونيا) وحبك لكل شيء غامض لا يبين.)

وعبر هذه القصيدة التي نشرت في مدريد بواسطة خوسيه اورتيجا غاسيت في مجلته مجلة الغرب وهي المجلة التي كانت في تلك الاعوام من أنشط المراكز الروحية في شبه الجزيرة الايبيرية ونراه يرفع من شأن الصداقة التي تبادلها مع سلفادور دالي والتي كانت أهم من الرسوم التي كانت ترسمها بصبر بالغ. ولم يكن لوركا قد نشر في ذلك الوقت سوى بعض المقطوعات من ديوانه الغناء العميق، ولم يكن دالي يحلم حتى ذلك الوقت في الذهاب إلى باريس. وقد تذكر الشاعر فيها بعد، ويحنين بالغ (تلك الساعات الذهبية الغامضة) التي عاشها بحمية والتي وحدث بين الرجلين في تفكير واحد، وغايات واحدة، وهي أن يعبرا عن كل شيء لا يمكن التعبير عنه. وبعد قليل من نشر القصيدة سافر دالي إلى باريس للظفر (باللامعقول) ونشر لوركا قصائده الغجرية التي أعادته إلى مسقط رأسه. وعرف كل إسباني عجائب الأشياء التي أبدعها.

الأشعار الأولى

روي كامبل

في الطبعة الجامعة لأعمال لوركا، وكمدخل أو مقدمة لقصائده الأولى، نلتقي بشاهد من تصريحات لوركا الشفوية، إلى صديقه ومعاصره الشاعر البارز (جيراردو ديخو) وهو تصريح لا يخص الوعي أو الفكرة المسبقة التي يعمل بها لوركا، كما قد يتبادر إلى الذهن، بل يخص التحرر الكامل من أية صيغة من صيغ هذا النظام الثابت.

(ماذا يمكنني أن أقول عن الشعر؟ ماذا يمكنني أن أقول حول السحب، حول السماء؟ أن أحقق، وأحقق، وأحقيق إليها، وأزيد في التحديق إليها. ولا شيء أكثر من ذلك أن أفهم أن الشاعر لا يستطيع أن يقول شيئاً حول الشعر، وأن الحديث عن الشعر ينبغي أن يترك للنقاد والأئمة المختصين. ذلك أنه، لا أنا ولا أنت، ولا أنا ولا أي شاعر بقادرين على أن نعرف ماهية الشعر. ها أنت، لتسمع، إني أحمل ناراً في يدي، فأفهمها وتعامل معها تعاملًا واضحاً. ولكن لا أستطيع التعبير عنها دون استخدام للعناصر الأدبية. أنا أفهم كل الأشعار ويمكنني الحديث عنها، لولا أنني أغير فكري عنها كل خمس دقائق. ولا أدري، ربما تمتعني في أحد الأيام الأشعار الرديئة السيئة، كما

تمتعي اليوم، وتمتعنا جميعاً بالموسيقى الرديئة، إلى درجة الجنون بها تقريباً. يمكن أن أحرق (البرتون) الليلة، لكي أستأنف بناءه من جديد، صباح الغد. دون أن أنتهي منه أبداً. في بعض محاضراتي تكلمت عن الشعر، ولكن الشعر الوحيد الذي أستطيع التحدث عنه، هو شعري، لا لأني غير واع بما أفعل. بل على العكس من ذلك تماماً فإذا كان حقاً أنني شاعر بفضل الله والشيطان فلاأني أيضاً شاعر بفضل التكنيك والجهد.)

في هذا الحديث المنقول، الذي يبدو صحيحاً يذكرنا بتلك الانتهازية الغريزية التي يتصف بها الشاعر (أبولنير) الذي كتب مثل لوركا مباشرة، وبناء نحوي يعتمد اللغة الشائعة. وقد كانت جميع الأشياء لديه، موضوعات قوية صالحة للشعر، سواء كانت جميلة أو قبيحة. هزلية باعثة على الضحك والسخرية أو كريمة بغیضة منفرة وكلاهما كتب بلغة بسيطة، تحاذي لغة الحياة اليومية. هي اللغة المعارضة (للهوبكنزيين) ودايلان توماس الراقية المصفاة في أسلوبها اللغوي الذاتي. كانا يكتشفان العادي واليومي بعيون أطفال صافية نقية. والخبرة الدقيقة البارعة لم تستنفذ موهبة الذهول والاندھاش والاستغراب لديها. وذلك الاهتمام الذي يحول الفرسان خارج خنادقهم. وأضواء خطوط الترام بالضواحي إلى مادة سحرية للشعر. أو ذلك الذي يحول موضوعات المشاهد الطبيعية مثل (السيزال) الذي يصير اخطبوطاً متحجراً والتين الشوكي إلى لاوكونات وحشية. هذه القدرة على إدراك الأشياء، والنفاذ إليها بحساس بالغ، هي بلا

ريب قضية قدرة حيوية فياضة، وليست قضية مسلك وقع تبنيه. وأنا حين أدعو لوركا شاعر طبيعة فأني أعني شيئاً مختلفاً تمام الاختلاف عما يعنيه ذلك في إنجلترا.

تأثير المشهد الطبيعي على الشاعر الرومانتيكي الشمالي، بصفة عامة، وليس بصفة دائمة، يتجلى في نوع من الاندماج الذهني الذي يخلعه الشاعر على ما حوله من صخور وأشجار وجبال حتى تبدو أكثر، عقلانية، ذهنية، حساسة، بأكثر من الشاعر نفسه. هناك نوع من (الامتزاج) وإلغاء الذات، يصبح معه المشهد اللاذهني حاصلاً على أحسن ما في ذهن الشاعر الذي يتلعه ويستوعبه استيعاباً كاملاً يلغي وجوده الذاتي. فيختفي الشاعر اختفاء تاماً، ويتحول إلى نوع من السديم اللا بشري الكثيف غير المهدد بالتحلل، كما يبدو مظهرياً سميكا غير قابل لأن ينفذ إليه أي شعاع فائق من فوقه.

هذه العملية مارسها عملياً، وبشكل متتابع، شعراء الألمان وإسكندنافيا والانجلوسكون ونظر إليها على أنها أحسن الطرق لإضمار الذات وإخادها. كما فهمت ذلك من شعراء أقدر مني. مع أني لم أكن أبداً في موضع القدرة على رؤية مبررات هذه التضحية بالذات من أجل كون خال من الحس والإدراك. فأنا مثل السلت واللاتين تجعلني الطبيعة بارداً. ولا أنظر إليها إلا كشيء ينبغي ترويضه والسيطرة عليه. شيء محدود. خلق لكي يكون مثمراً ومفيداً. وإذا لزم أن يحب ويعشق فمن أجل المنافع التي يقدمها إلينا إذا أحسنت الاستفادة منه، ووضع في مكانه

الصحيح ، وقدم له الماء والسماء . أنا أحب أن أرى سفوح الجبال ، وقد تدرجت من أعلاها إلى أدناها بمصاطب تعبر عن قوة الأيدي البشرية ومهارتها . لا أن تمتد سائبة مهملة غير مزروعة . وأنا أحب أن أرى فرساً قد دفع إلى أقصى درجات تحقيق قواه وتعبيره عن نفسه ، بفارس قد علا صهوته ، واندمج فيه ، لا أن يركض وحده فوق المروج محاولاً أن يقيت نفسه . هذا هو الشيء الذي يختلف فيه الشعراء اللاتين في وصف الطبيعة اختلافاً كلياً عن الشعراء الرومانتيكيين الألمان والإنجليز ، فحين أقرأ وردزورت أشعر أن كل صخوره وأشجاره ، وجباله أكثر ذكاء من المخلوقات البشرية في الوقت الذي تكون فيه مخلوقاته البشرية التي لم تقبر بعد ، غيبة وحمقاء ، بدون استثناء . أنا أشعر أن هناك شيئاً معكوساً تماماً ، شيئاً انتحارياً من الوجهة الذهنية شيئاً مبغضاً للبشر كارها لهم . في هذا التحويل للقيم . وفعلاً فأني اعتقد أن المبادئ الرومانتيكية ، في معناها السيء يمكن أن تحدد بأنها شيء معكوس ، نوع من الرعب الطارد الذي يهرب فيه الشاعر من نفسه . هي مبادئ تخضع الآن للماضي ، والواضح للخفي ، والعادي لغير العادي ، والمضيء إلى المظلم والاخلاقي لغير الاخلاقي ، والحاضر لنوع من المستقبل الطوبائي أو الماضي الذي خلغ عليه الوشاح الرومانسي .

قال ألدوس هكسلي إن ورزدورت ما كان ليكتب قصائده عن الطبيعة الطيبة ، لو عاش في المناطق الاستوائية بين حيات الكبرا والعقارب الفتاكة . ولكن هكسلي نفسه يرتكب عملية

قلب الأشياء، حين ينسب الذكاء الشرير إلى الطبيعة الاستوائية
لقد قضيت عامين كمراقب في إحدى الغابات الاستوائية الحارة،
وعلى نفقتي الخاصة كما قضيت ثمانية عشر شهراً في كوخ أحد
الرعاة في جبال ولز ليس فيها منظر من هضاب ورزد ورت كانت
الطبيعة قاسية ورحيمة في المكانين معاً. والذي أزعجني في
الحالين وأخرجني عن طوري التصور أن الطبيعة بلطفها
وشراستها تتخذ موقفاً ودياً مني أو معادياً لي فتطاردني بالخيبات
والفشل، أو تحاول أن تمنحني نعمها وخيراتها، تلك هي
الخرافات التي ملأت حياة الإنسان البدائي بؤساً وشقاءً. وهي
تعود في صيغ من القسوة الفتشية البدية. إن الاختلاف في
النموذج اللاتيني المتوسطي في شعر الطبيعة يظهر بكماله في بعض
قصائد فرجيل (جيورجكس) حيث تغيب النظرة القائمة، ولا
نزعات بوذية تغشى الأبصار وتندمج في (الكل) على حساب
الخطوط الكبرى والقيم الصحية.

وحينما يخلق الشاعر اللاتيني عتمة وظلمة كما هي لدى
القديس يوحنا في الليلة المظلمة للروح، فليس القصد منها
الاندماج في هذه الظلمة فقط، أو الضياع فيما حولها من
دراسات قائمة، ولكن الأمر يعبر ببساطة عن رغبة تخلص الذهن
بالحقيقة الالهية في كثافتها الخاصة. والدليل على ذلك أن هذا
النوع من الشعر الصوفي يوقظك، ولكن الضرب الآخر ينومك،
وهذا هو الفرق بين التصوف الحقيقي وافتعال التصوف.

شاعر الطبيعة المنتمي إلى الجنس اللاتيني يميل إلى أن يختلف،

أن يتميز، أن يجسد الموضوعات التي يكتب حولها كما فعل فرجيل في وصفه للنحل الذي أبرزه في صورة واضحة منتزعا إياه من كل الخلفيات المحيطة به. أما نزوع شعراء الشمال فينتجه بهم إلى أن يتركوا للطبيعة أن تلفهم بالطحالب والسحب والغابات والزهور حتى نختفي نحن وهم في حلم من الضباب والحمول الذهني.

ولوركا الذي عانى آلاماً حادة في فترة طفولته، وطوال حياته لدرجة أنه لم يعرف التحكم العادي في عضلاته وأطرافه، نشأ بين الفلاحين الذين يختلفون عن الشعراء السواح، بمعرفتهم الكاملة بخصائص الطبيعة. وكانت الأشياء التي تجتذب إهتمامه هي الأشياء التي تحيط به عن قرب، بفلاحيتها وتوابعهم من الحشرات والحيوانات كالنحل والفراشات والضفادع والسلاحف وغيرها.

والشعر الذي أصدره ضمن مجموعته الأولى كتبه بين الثامنة عشر والواحدة والعشرين من عمره. وفي تعامله مع أصغر مخلوقات الأرض ينزع إلى نوع (الليلوبنية) الدقيقة التي تكاد تكون (فرانسيسكانية) في حميميتها والتي تذكرنا بتفاصيلها، بواحدة من أعذب ما تناول فرجيل وغنغورا في وصف النحل. أو بالمعالجة الأكمل حول فأر المدينة وفأر القرية التي تناولها هوراس في أهاجيه. هذا يذكرنا بشعراء ما قبل الرومانتيكية في آدابنا. مثل درايتون الحلوة في (لفيديا) وخطبة بركونيو حول الملكة ماب وبعض فقرات حلم ليلة في منتصف الصيف.

والخلاف الهام أن لوركا يمزقنا بين السخرية والمفارقة المضحكة المتسمة بالغربة والإحالة، وبين الشفقة التي يخلعها على مخلوقات الحقل الدقيقة هذه المؤنسة قليلاً. يلاحظ فوق السلاحف مئزراً صغيراً أبيض اللون وهو يصفها بأنها نطفة تمساح وتينات الضفادع. ورغم أن حيوانات لوركا صغيرة وعالم حشرات قد تم إدراكه لديه برؤيا طفولية فلا نرى فيه عالم حلم (تيتا تياس) وعالم الحوريات، ولكنه العالم الحقيقي الذي نسكن فيه أنفسنا. منظوراً إليه بنمنمة وبوضوح مجفل كما لو نظر إليه من الجهة الخاطفة من المكرو سكوب، فوحشيته لا تنقص الحجم المكرو سكوبي، بل تبدو واضحة وضوحاً منفراً بسبب هذا الحجم المكرو سكوبي ويسبب هذا المزج الغوياني (نسبة إلى الرسام غويا) والبوسكي نسبة إلى (بوسك) الذي يمزج الإنساني بالقرمي. وصف نقيق الضفادع بأنه (يهشم الصمت بنقاط صغيرة خضراء) هي صورة غريبة خارجة على المألوف ولكنها صورة جيدة في نظر أولئك الذين شاهدوا زحف الضفادع عند الغروب، وهي تشرع في نقيقها الجماعي مع ظهور النجوم. وحين أقول أن لوركا (يؤنسن) جزئياً مخلوقاته. فلا أعني أنه يجردها من خصائصها الضفدعية أو السلحفاة أو أي خصيصة أخرى من خصائصها. ولكن اللمسة الإنسانية تزيد وتعلي من شأن النوعيات الكامنة فيها كضفادع وسلاحف وغمال. بواسطة قوة التناقض الصرف.

أشرت إلى أن لوركا كان يربع الفلاحين ويفزعهم بتقليد موعظة الكاهن حول الجحيم وبعض قصائده تبدو من هذا

الصنف المبذل وهي تؤثر في المشاعر بشكل حاد حتى يتهم المرء الشاعر في شيء من النفور والاشمئزاز بأنه يعتمد الخروج على المؤلف لكي يعذبنا. وفي إحدى قصائده الأولى يصف (أوديسا) الحلازين وهي تنهياً للدخول إلى عالم الآلام والأوجاع والحلزون (وهو برجوازي الظل المسالم) يشعر بفضول فجائي لاكتشاف العالم، ويقرر أن يذهب لمشاهدة ما يوجد في أقصى الطريق، ويلتقي بصفدين متسولتين، إحداهما عمياء، وبعد حديث كثيب يثير الشكوك التشاؤمية يلتقي هذا الحلزون ببعض النمل. واقتطع هذا النص من هذه القصيدة التي يصعب نقلها شعراً.

وفي الدرب، كان صمت
يتدفق من الطريق
والتقت بفريق
من النمل الحمراء
كانت تتحرك في جلبة
وتجر بقوة وعنف
غلة أخرى، انكسر قرناها
فتساءلت الحلزونة:
صبراً أيتها النمل
لماذا تسن معاملتي زميلتك؟
خبرتني عنها بضمير
تحدثني أيتها النملة، قصي عليّ كل شيء
فأجابت النملة المحتضرة بحزن

- لقد رأيت النجوم
فقال النمل القلقة
ما هي النجوم؟
وتساءلت الحلزونة المهمومة
النجوم؟
فأجابت النملة:
نعم. لقد رأيت النجوم
صعدت فوق أعلى الأشجار
التي تقوم على الطريق
وفي الظلمة المحيطة في شاهدت مئات العيون
فتساءلت الحلزونة؟
ولكن أي شيء هي هذه النجوم؟
- إنها أنوار تحملها في رؤوسنا
فعلقت النمل
- نحن لا نراها
وقالت الحلزونة:
إن بصري يبلغ مستوى العشب فقط
وقالت النمل وهي تحرك قرونها:
سنقتلك لأنك كسولة وطلحة
إن قانونك هو العمل.
- نعم. لقد رأيت النجوم
قالت النملة الجريحة ذلك بإصرار

وأطلقت الحلزونة حكمها قائلة :

دعوها تمضي إلى حيث تريد

وانصرفن إلى أعمالكن

فربما قضت عما قريب

وفي الجو العذب اللطيف

مرت نحلة

وأحست النملة بالمساء الكثيف فقالت :

- تعالى ، خذيني إلى إحدى النجوم

وهربت النمل ، بعد أن رأتها تموت

فتنهدت الحلزونة

وابتعدت مندهشة

وملأتها الأبدية بالاضطراب

وقالت : الطريق لا نهائي

هذه الأوضاع المثيرة للغم والكدر تتكرر بإلحاح وقوة، في أعمال لوركا الأولى بل وتعود بأكثر قوة في مسرحياته الأخيرة التي يتعامل فيها بلا تنوع مع ما نسميه بالموضوعات المزعجة . ولكن في المسرحيات الأخيرة نجد أن هذه القسوة التي يقذفها في وجوهنا بعدوانية - كما لو كان ذلك يخفف من أوجاعه الشخصية - قد لطف وتوارت وراء القامات اليوربيدية للأبطال وقوتهم الداخلية وإرادتهم في قبول العذاب (طالما كانت هناك طريقة للتخلص منه عن طريق الجبن أو التواطؤ) ثم قدرتهم على الاستسلام . ونحن نقبل مسرحياته كما نقبلها من أي واحد آخر

يتعامل مع هذه الموضوعات . أستاذيته الفنية الخاصة تجعلنا نقبل بها، وإدراكنا بأن البحث عن التعاطف من الأسباب الرئيسية التي تحرقه، وتحرقنا في هذه اللوعة التي يصورها.

وفي ديوانه (الرومانسيرو جيتانو) نلتقي بالقسوة نفسها، والتعذيب نفسه . ويدعو بنياس يانس هذه القصائد (صوراً صغيرة مرسومة على الثلج بواسطة متوحش ناعم) ولكننا في هذه الصور الصغيرة ينقلنا لوركا من التعذيب المباشر للوخزات العاطفية، إذ لم يعد لوركا يتولى القصص المباشر بنفسه، ولكنه يرويه عبر أفواه الغجر الذين يحاكهم ويسخر منهم في الوقت نفسه، فيأتي تأثيره في الدرجة الثانية من مستوى الخطاب. كما نلاحظ ذلك لدى (بارنس) في مأساة (تام) فلو كتب بالطريقة الشائعة لدى (شيخوف وموباسان أووليام فلا ترى) فستكون قصة مرعبة وعلى درجة بعيدة من الخسة . ولكن (بارنس) الذي كانت لغته الانجليزية هي اللغة الأم وضع القصة كلها على لسان بعض الشخصيات المضحكة البلهاء، وهكذا نتلقى المראה تحت ستار، أو في وسادة من الضحك. والطريقة نفسها نلتقي بها لدى الغجر الذين يجسدهم لوركا بكل مظاهرهم المحلية وسذاجاتهم الشخصية فتحمي القارئ من التأثير القوي من مظاهر الرعب والجرائم والقتل الوحشي والاستشهاد الموصوف في هذا الديوان. ويتضح في النهاية، أن لوركا لا يريد أن يسلط ألماً على القارئ، من أجل أن يهزه أو يقلقه، ولكنه هويشعر بذلك شعوراً عنيفاً قوياً حتى ليحتاج إلى أن يشاطره الآخرون مشاعره .

هذه هي الأسباب التي تحدد إلحاحه على موضوعات القسوة. نحن نعرف أنه كان في حياته العادية إنساناً مرحاً مليئاً بالدعابة، مشعاً، ولطيف الشخصية، وإذا قدرنا طبيعة وامتداد الأشياء التي تؤله، فليس هناك كثير من الشذوذ في خروجه على المألوف طبقاً لسلوك الشعراء المحدثين..

ويمضي جنباً إلى جنب مع شعور الألم الشائع في كل شعر لوركا، بما في ذلك شعره الفرح البهيج، الشعور بدنو الموت العنيف حتى في أكثر قصائده نضارة ربيعية، فإن ظل الموت وحضوره قائمان هناك مثل ما في قصيدة أغنية ربيعية.

فوق الجبل الوحيد
مقبرة البلد
تبدو كأنها حقل مزروع
ببذور الجماجم
وقد ازدهرت أشجار الشربين
مثل رؤوس عملاقة
تتأمل الأفق في تفكير وألم
داخل المدارات الفارغة
يا ابريل المقدس
الذي يأتي مليئاً بالشمس والعطر
املاً بالأعشاش الذهبية
الجماجم المزدهرة

لوركا مثل (ويستر) في قصيدة إليوت، تسيطر عليه فكرة

الموت، وتتسلط عليه. وهو لا يرى هذا الموت فقط بل يحسه
فعلياً ويذوق طعم العظام تحت الجلد وفي (بالاد) الميدان الصغير
يسأله الأطفال:

ماذا تستطعم في فمك
هذا الظامىء الأحمر؟

فيجيب:

طعم عظام
جمجمتي الضخمة

ومرة أخرى، وفي أكثر قصائد لوركا شهوانية، وهي قصيدة
(أغنية شرقية) التي يحتفل أن يكون مديناً فيها بأشياء إلى الشاعر
(بول فاليري)، وفيها يقارن حبات الرمان هذه بأفكار تنضج في
حس الشاعر، ونلتقي بصورة ناجحة لهذه الرمانة التي تصبح في
تصويره نصف قلب ونصف جمجمة. هذه واحدة من أغني
قصائد لوركا تتألق بسطوره على الشعراء الآخرين من أمثال
غونغورا وفاليري، وداريو، ولكنها في الوقت نفسه تلتهب
بشخصية لوركا الخاصة بعدما هضم هضماً كاملاً التأثيرات
الخارجية. والمسروق فيها قد آل إليه بحكم الاستحواذ وحق
التملك.

* أغنية شرقية *

الرمانة المعطرة

سما بلورية
(كل حبة نجمة
وكل غشاء غروب)
سما جافة
كبستها أظافر السنين
والرمانة مثل نهد قديم
من الرق
خلقت حلمته بشكل نجمة
لكي تضئ الحقل
هي قفير نحل صغير
بعسل دام
صاغها النحل من ثغور النساء
ولذا فهي حين تنفلق
تضحك بأرجوان آلاف الشفاه
الرمانة قلب
يخفق فوق الأشياء المزروعة
قلب مترفع
لا تنقره الطيور
قلب
يبدو من خارجها قاسياً كقلب الإنسان
ولكنها تمنح لمن يشقها
عطر مايو ودمه

الرمانة هي كنز
عراف المرعى العجوز
ذاك الذي تحدث إلى الوردة الصغيرة
في الغاب المنعزل
صاحب اللحية البيضاء
والثوب الأحمر
الكنز الذي ما تزال تحتفظ به
الأوراق القديمة للشجرة
أقواس الأحجار الثمينة
في حوف الذهب الغامض
السنبلة هي الخبز
وهي المسيح المتسجد حياً وميتاً
والزيتون خلاص القوة والعمل
والتفاح هو فاكهة الشهوة
وغموض الخطيئة
وجرعة الاحقاب التي تحفظ العلاقة
مع الشيطان
والبرتقال هو حزن الزهد المدنس
وهكذا يصبح ناراً وذهباً
ما كان من قبل صفاء وبياضاً
والنبذ هو القسق
الذي يتخثر في الصيف

وتستخرج منه الكنيسة
الشراب المقدس الذي تباركه
والكستناء من الازمان العتيقة
هو تشقق الأخشاب القديمة
والحجاج التائهون
والبلوطة هي شعر العصور الماضية الهادىء
والسفرجل من الذهب الضعيف
هو نظافة الصحة .
ولكن الرمانة هي الدم
دم السماء المقدس
دم الأرض المسفوك بآبرة السيل
دم الريح التي تأتي مخدشة
من الجبال الوعرة
دم البحر الهادي
دم البحيرة النائمة
الرمانة هي تاريخ ما قبل التاريخ
للدّم الذي تحمله في
فكرة الدم المغلق في كريات فاسية
وحامضة
لها شكل غامض
يشبه القلب والجمجمة
هذا التسلط لإحساس الموت ظاهر حتى في أكثر أوصافه

الرفيفة الرعوية النضيرة. ويجدر التذكير بأن الموت كان مسيطراً على الجو العام خلال العشرين عاماً التي سبقت الحرب الأهلية، وكان هتاف الفوضويين الذي يردد (يحي الموت) من الهتافات المسموعة غالباً. كما كانت جماهم وعظامهم تتناثر هنا وهناك. وحس الموت عميق لدى لوركا بأكثر من عمقه لدى أي شاعر أو فنان إسباني معاصر. وقد قال بعضهم عابثاً مازحاً أن الموت هو قديس إسبانيا الحارس. وقد كان (بارنس) يقول: إن الوعي الإسباني يمكن العثور عليه في شهوانية الدم والموت. . وقبل هذه الأقوال يؤدي بنا إلى أن نسقط عدداً من الشخصيات المقدسة مثل القديس (جون دي لا كروس) والقديسة (تيريزا) والقديس (واسيس جامتير)، والقديس (اغناسيوس دي ليولا) الذين كانوا ضمن أصفى الأرواح التي عرفها التاريخ. إن المتصوفين القسطاليين تجاوزوا الموت. وموقفهم من الموت، يقف في الطرف المقابل للوركا. طموحهم إلى الموت لا يأتي من الإعياء، ولكن من الرغبة في حياة أعمق، موعودة بعد الموت. أنا أموت لأنني لا أموت.

هكذا قالت القديسة (تيريزا) معبرة عما يعارض معارضة كاملة تلك الإثارة المرعبة البادية في تلك اللوعة الحارقة التي يعبر عنها لوركا حين يفكر في الموت وتلك التي يرسمها غويا بقوة عنيفة ورعب شديد.

في ديوان لوركا الأول (كتاب القصائد) تجربة من أهم تجاربه الشعرية التي تتمثل في قصيدته الطويلة (مرتبة للسيدة خوانا

المجنونة). وخوانا المجنونة كانت ابنة الملكة العظيمة إيزابيل وقد جنت بغيرتها على زوجها المحارب. وفي هذه المرتبة نلاحظ أنه في الوقت الذي يحاول فيه أن يطمس أية إشارة تاريخية، تنحوبه إلى المفارقة التاريخية أو (تأريخ) الموضوع الذي يتحدث فيه، يتناول لوركا الموضوع بأسلوب يعتمد الأبهة والفخامة والتوزيع الاوركستراي كما لو كان يتلاعب بفكرة ملحمية في هذا الموضوع. إنه يتحرك بسيطرة كاملة، وتحكم تام بما يذكرنا بالفقرات التي تشير إلى الحظ التعس الذي تعرضت له شخصية تاريخية هي (إينيس دي كاسترو) في عمله المعنون (لوسيداس) أو ذلك التدفق في الطلاوة البلاغية التي تميز (اسبرونسيدا) في قصيدة (نشيد إلى تيريزا).

الأسطر التالية اختيرت من أبيات هذه القصيدة التي نظمها لوركا في السيدة خوانا المجنونة.

كان لك الهوى الذي تمنحه سماء إسبانيا
هوى الخنجر والنظرة والنحيب
آه يا أميرة الأصيل الأرجواني المقدسة
التي كانت عملة نسجها من الحديد،
وخيوطها من الفولاذ.
لم تظفري أبداً بالوكر ولا بالغزلية الحزينة
أو القيثارة الذي يتوجع بعيداً
والتروبادور كان شاباً موشىً بقشور الفضة
وليقاع لهجته الغرامية كان مثل صدى البوق

ومع ذلك كله فقد خلقت للحب
 خلقت للتهنيدات والاستسلام والمغازلة
 وللملاطفة وللبيكاء وبكاء حزيناً
 فوق قلب الحبيب، تعابثين أكمام الورد
 العطرة بشفتيك
 خلقت لتنعمي بروعة القمر المطرز فوق صفحة النهر
 والشعور بالحنين الذي يجره القطيع خلفه
 ورؤية حدائق الظل الخالدة
 أيتها الأميرة السمراء، النائمة تحت المرمر
 آلك العينان السوداوان المفتوحتان للنور؟
 أم أن في نهديك المفرغين تعشش الثعابين
 أين هي قبلاتك التي القيت للريح؟
 أين حزن حبك البائس؟
 في تابوت الرصاص، داخل هيكلك العظمي
 لك قلب قد قطع ألف قطعة
 إن غرناطة تحفظك كأيقونة مقدسة
 أيتها الأميرة السوداء التي تنامين تحت المرمر
 كانت هلواز وجيوليت زهرتي مرجريت
 أما أنت، فقد كنت قرنفة حمراء دامية
 جاءت من أرض كاستليا المذهبة
 لكي تنام بين الثلج وبين أشجار الشربين
 كانت غرناطة فراش موتك

أيتها النبيلة خوانا
وأشجار الشربين شموعك
وقمم الجبال الثلجة هيكلك
ومسحاة الثلج تهديء قلبك
مع المياه التي تجري قريباً منك
مياه نهر الداورو
غرنطة كانت فراش موتك
يا خوانا

بأبراجها العتيقة، وحديقته الصامتة
بالعليقة الخضراء التي جفت فوق الجدران الحمراء
والضباب اللاروزدي والريحان الرومانتيكي
أيتها الأميرة العاشقة التي لم تلق التجاوب في حبها
قرنفلة حمراء في واد عميق مهجور
إن الضريح الذي يضمك
ينضح بحزنك
عبر العيون المفتوحة فوق المرمر

هذا الوزن الإسكندري القوي، السداسي المقاطع، يذكرنا
بحيوية ونشاط (روين داريو) ورغم ما يشيع فيها من تعبيرات
فجة مثل التعبير (عن الريحان الرومانتيكي) فإن فيها دفقاً في
التعبير وجيشناً في الحركة وقوة في الألوان تجعل المرء يعجب لماذا
لم يعد لوركا إلى هذا الضرب من المراثي الموزعة بقرارات
موسيقية ملحمية مثل قصيدة شيلي (الريح الغربية). ولكن يبدو

أن لوركا قد قرر لنفسه منذ ديوانه الأول الحدود التي سيكتب فيها، من ذلك الوقت فصاعداً. والفرصة الوحيدة التي عاد فيها إلى تناول مثل هذا الموضوع كانت في أدمايجه الثلاث. إثنان إلى القريان المقدس. وواحدة إلى سلفادور دالي. وإن كانت هذه مدعومة بتتابع من الصور المتفرقة التي لا تنصهر الواحدة منها في الأخرى ديناميكياً كما هو في هذه المرثاة بتراكم صورها وتدفق تيارها الوحيد المتنامي.

في كل مكان من قصائده الأولى يعي الإنسان هذه القوة المتنامية في التصوير حتى تبدو في بعض الحالات أن الصورة مقصودة لذاتها. كما يبدو في بعض الأحيان نوع من التكرار المسلط على شيء محدد مثل شجرة الحور التي تقارن بحركاتها المرتعشة المرتجفة بالشيخ العجوز، أو أستاذ الموسيقى، أو المعلم ورآها في إحدى المرات وهي تسدد صندوقاً إلى أذن القمر لكي تزعج حقلاً للضفادع والأشجار. وأن الإنسان ليعجب من أي أستاذ أو معلم جاءت هذه الذكرى العاطفية. لا ريب في أن شجر الحور جزء من المشهد الطبيعي للريف الأندلسي بحركاتها وارتجافاتها العصبية الدائمة. وبدلاً من أن نسأم هذا التكرار الذي لا يلجأ إليه لوركا عن غفلة - قليلاً ما يكرر دون قصد - نأخذ في الشعور بتعاطف مبهج مع موقع العمادة التي يتولاها هذا الأستاذ بصفوفه المسائية وجماعاته المختلفة وفرق الأشجار الموسيقية وها هي صورة تصبح فيها الصورة الذهنية المرئية مُشكلة لوظيفة قصيدة بأكملها مثل تلك القصائد الصينية

واليابانية التي تقتنع بإبداع صورة وحيدة حية. . وهو يخاطب زهرة الآلام كما لو كانت طبله أذن الفراشة، ويصف الذباب الكبير بأنه خيول الندى المجنحة، والطريق المستقيمة بأنها حربلة تجرح الأفق، والحمير وهي أشد المخلوقات استسلاماً للقدر بأنها (بوذا العالم الحيواني) والطريق الصاعدة بدروبها المختلفة وآثار مرور الحيوانات والعربات عليها، وما تخلفه من أخاديد، وآثار خطى، بأنها قارء كف هائل ضخم. وعبر القصائد الأخيرة من ديوانه كتاب الشعر، نشعر بأن لوركا أخذ يحسن سيطرته على هذه الأوصاف الحية، ويزيد من صقلها وتهذيبها. وقد أظهر نوعاً من الأستاذية في أعماله الأخيرة حتى صارت أسلوباً خاصاً متميزاً يعرف به.

وفي قصيدته المعنونة (مدخل) يختلق اتجاهاً شيطانياً بيرونياً، ضعيفاً. ربما جاءه عبر بودلير ولوترمونت، وأيضاً سلفادور دالي في المراحل الأولى من شبابه. ولكن في هذه الأوضاع المتميزة بالمفاخرة والتبجح كما هو الشأن في أغلب قصائده الشهوانية حتى تصل إلى ذلك الاستثناء الرائع الذي تمثله قصيدة (الزوجة الخائنة) ومشاهد الحب في مسرحياته التي تتعامل مع الحب موضوعياً. لوركا واع بذاته. ولكنه قلق مضطرب. لقد تخلى عن الأوضاع البيرونية العابرة بعد كتابه الأول. فما الذي أغراه بها؟ يحتمل أن يكون قد أوضح ذلك في تحليله الذاتي، وفي واحدة من قصائده العديدة الأولى، حيث نراه فائق الحساسية لطيفاً، وشيئاً يشبه (الدمسكادو) في سوناتا (جيرارد دي نرفال) الشهيرة.

وإذا تابعنا الصورة الذاتية التي يرسمها لوركا لنفسه نرى تلك
العفوية المصحوبة بالأسى العميق الذي كان يخفيه عن أصدقائه،
إشعاعه الذاتي وبهجته الفياضة .

وأنا أبكي في الطريق
غريب ولا حل عندي
أحمل حزن سيرانو
ودون كيشوت
المنتقد من المستحيلات التي لا نهاية لها .
بايقاعات الساعة
أرى الزنبق يذبل
للملمسة صوتي
المبقع بالنور الدامي
وفي أنشودتي الغنائية
أرتدي ثياب بهلوان
معفر بالمساحيق
والحب ذلك الجميل النظيف
اختفى تحت عنكبوت
والشمس مثل عنكبوت آخر
تخفيني بمخالبها الذهبية
لن أكون سعيداً
لأنني مثل الحب
أسهمه من الدموع

وكنانته القلب
سأعطي كل شيء للآخرين
وأبكي هواي
مثل طفل مهجور
في قصة منسية

ليست في هذه الصورة الذاتية نزعة اشفاق ذاتي، مصورة
بمبالغة مأساوية فألام لوركا عظيمة، وقدرته على حمل هذه الآلام
كانت عظيمة. وآلامه ليست ناشئة عن نزعة مرضية، ولكنه
يتألك كما يتألم الشاعر الحقيقي الأصيل، بتحويل آلامه إلى شعر.
وقد قام بذلك بأحسن مما قام به شعراء معاصرون له. وصراعه
الخالد مع موضوع الموت، له مبرراته مثل إنشغال كيتس بالموضوع
نفسه . .

فذلك أمر يصدر عن القوة، أكثر من صدوره عن الضعف.
والأحداث تثبت أن ذلك لم يكن وهماً. فموته العنيف، وموت ما
يقرب من ثلاث ملايين نسمة من الإسبان رجالاً ونساءً وأطفالاً
كان يشم في الجو، ويشعر به كإعصار رعدي قادم قبل أعوام
عديدة من انطلاق الرعب. كان التهديد معلناً فوق الجدران،
وما كان للإنسان أن يهرب من مواجهة الجهاجم والعظام
والكتابات المتشوقة لسفك الدماء مكتوبة في كل مكان. ففي
قصيدته (أغنية الى القمر) وفي قصائد عديدة أخرى يشعر ويتنبأ
بالأحداث وهو يعث بوصف القمر، ولكنه كان يتنبأ بوضوح

بالدمار الذي سيحل بوطنه. حتى في هذه القطعة المرححة التي
تصف ضياء القمر يشعر بقرب الكارثة :

درس حي .

للفوضويين

لقد اعتاد (جيوفا)

زرع حقوله بعيون ميتة

ورؤوس الجيوش المعادية

قاسياً كان يلف الوجه المقدس

بلاثام من الضباب الأبيض

مودعاً كواكب حلوة، خالية من الحياة

لدى الغراب الهاري الأشقر

لهذا أيها القمر الناعس

أراك تحتج بلا أنسام

للعسف الكبير

الذي يمارسه طغيان جيوفا

هذا الذي يعبرك دوماً

على الطريق نفسه

بينما هو ينعم

برفقة (المرأة الموت)

التي هي عشيقته

أيتها السلكحفاة البيضاء

أيها القمر

يا مبردنيكا الطاهرة
 للشمس التي تنظف عند الغروب
 حياك المتوهج
 ليكن لديك الأمل
 يا موتاً نظيفاً
 لأن لينين رفيقك العظيم
 النجمة القطبية
 عزيزة السماء الوحشية
 التي ستذهب بهدوء
 لتقدم عناق التحية إلى العظيم العريق
 من الأيام الستة
 وحينئذ أيها القمر الأبيض
 ستأتي مملكة الرماد الخالصة
 هل فهمتم
 أنني عدمي .

في هذه القطعة، وفي غيرها شعور مسبق بالفوضى العامة
 التي كانت إسبانيا موشكة على الوقوع فيها. ففي صراعه المتكرر
 مع فكرة الموت، يزيد لوركا من حجم قامة الحياة وبعمقها.
 وكل الناس الذين يبحثون عن الموت عن طريق المجازفة
 والمخاطرة بحياتهم فإنما يفعلون ذلك لأنهم مغمورون بفيض
 الحياة. إنهم يتلقون تحفيزاً وتنشيطاً من حضور الموت، كما يتلقى
 الجسم صحة وعافية من حمام ساخن.

وفي عصر لوركا كان الرهبان والمصارعون العظام أكثر الناس مخاطرة بحياتهم . وكثير من هؤلاء المصارعين قتلوا في ممارستهم للمصارعة . وكذلك الشأن بالنسبة لكثير من القساوسة والرهبان الذين لم يتلقوا حتى المكافأة البسيطة التي يتلقاها أي صانع عن أخطار الحرفة . وفي قصيدة لوركا في رثاء المصارع الشهيرة نرى صراعاً بين الحياة والموت يمارس كما لو كان رقصة طقوسية بين كبرياء المصارع، وفيض حيويته الغامر، والظل البارد (للغياب) أي الموت، بينما كل منهما يزيد من قامة الآخر، ويعززها ويضخم من غوامض أسرارها وعواملها المحجبة .

وفي كل موضوعاته الأولى التي عالج فيها موضوع الموت نرى أن هذا الصراع الثنائي عامل شغال، وقد بلغ به في قصيدته في المرثاة درجة قصوى من النجاح . وكثير من قصائده الأولى كانت تدريباً على الالتفاف اللولبي الذي تتشاجر فيه القوتان فيما يشبه حالة الانجذاب الصوفي . ولكن هناك أيضاً قمم من التأملات الغنائية الهادئة التي تبدو استثنائية لدى شاعر شاب، وفي مقدمتها هذه الأسطر من قصيدة (صبح) أو اصباح .

وأغنية الماء شيء خالد
نور صيغ أغنية
من الخيالات الرومانتيكية
عذب، وراسخ، وهادي
وعامر بالسما .
ضباب، وورود الصباح الخالد

عسل القمر الذي ينساب من نجوم دفيئة
لقد قال المسيح
اعترفوا للماء، بكل الآلام بكل الأيام
ومن أجدر منه أيها الأخوة
بأن نقص إليه بهمومنا
إليه هو الذي يصعد إلى السماء
فزعا بيضاء

وإيقاع الماء يوحى إلى لوركا بكثير من الأفكار وهو يقارن
إيقاع قطراته بأنغام قيثارة بعيدة، في واحدة من أرق قصائد ديوان
(الغناء العميق). وصوت هطول المطر في قصيدة (مطر)
يستدعي إلى الذهن هذه الفقرات الدالة على هذا الوصف.

إنه فجر الفاكهة
وهو الذي يحمل الزهور
ويتمسح بروح القدس في البحار
ذلك الذي ينثر الحياة على المزروعات
وينثر في النفس حزناً على الأشياء
التي لا نعرفها
إنه الحنين الرهيب لحياة ضائعة
والاحساس الحتمي بالولادة المتأخرة
أو الوهم القلق حول غد مستحيل
مع القلق الذي يقارب لون اللحم
إن الحب يستيقظ في رماد إيقاعه

فيكون لسمائنا الداخلية انتصار الدم
ولكن تفاؤلنا يتحول إلى حزن
عند تأمل القطرات الميتة فوق الزجاج
إنها القطرات
عيون اللانهائي
ترمق الأبيض النهائي الذي أنجبها
كل قطرة من المطر ترتجف فوق الزجاج الملوث
تترك جروحاً قاسية لا حد لها
القطرات هي شعراء الماء الذين شاهدوا
وتأملوا ما جهلته جماهير الأنهار
هذه الصورة لتلك القطرة المائية العامرة بوعي النور ، في
مقابل القوة العمياء للأنهار المتدفقة ، تقدم لنا فكرة عن إدراك
لوركا لوظيفة الشاعر، في الإطار العام، لنظام الأشياء. وهي تلك
الإضاءة الباطنية الروحية الساكنة التي قد تتلقى وقد تمها من
محننا الذاتية

انتصار الواقعية الحسية

(الأشعار الناضجة)

ادوينج هونيغ

إن ديوان (الرومانسيرو جيتانو)، الصادر في عام 1928، هو التحقق الكامل لحساسية شعرية، بلغت درجة عالية من السيطرة الفنية على أدواتها. هنا وجد أخيراً، الخيال المتوثب للشاعر، صيغة يلقي فيها عوالمه الشخصية، وقد بدأ لوركا في خلق فولكلور ذاتي محترم خاص به. أقل محاكاة وتقليداً للزخرفة البلاغية الفولكلورية التقليدية. وطابع التركيز الرتيب الفريد، على موضوع بذاته الذي يصاحب الأغنية التقليدية الأندلسية المتعارف عليها، قد حلّ محله في الرومانسيرو جيتانو تنوع راسخ، في المواد الرئيسية التي تطورت إلى نماذج موسيقية لطيفة، مع تشديد على العنصر الذاتي الذي يميز الروح الشعرية الناضجة. أصبحت هذه القصائد التي كتبت بالمقاطع الثمانية التقليدية سلسلة من المعاد صياغتها وإبداعها. إنها تشارك النموذج الشعبي المجهول، وترفع في الوقت نفسه نفسه تمييزاً بإبداعها الساحر للغة وتمجيداً للظواهر الطبيعية والمشاعر الوثنية، وقد تجنب الشعراء الإسبان، ابتداءً من

خميس النوعية الحكائية للنوادر القديمة، وأعادوا صياغة الشكل القديم بأسلوب حديث.

وهذا ما قام به لوركا في الرومانسيرو جيتانو، إذ أعاد خلق الأسلوب القديم لقصائد الحكاية Ballad وأعطاه إيقاعا جديدا يتميز بالحدائة . .

الرومانسيرو جيتانو يعكس أحزان أقوام مضطهدين، يعيشون على هامش المجتمع، يحتفظون ببدايتهم القبلية، دون مساس بها. ملاحقين من قبل الشرطة، وقد رمز لصراعهم مع قوى القهر بسكاكينهم الفولاذية وبنادق (موزر) السلطة القانونية. والحرس المدني الذي يلاحقهم أثناء الليل يحتاج مخيماتهم كالطاعون.

خيولهم، سوداء كانت

وحداواتها كانت سوداء

وفوق معاطفهم

تلمع بقع من الخبز والشمع

لهم جماجم رصاصية

فهم من أجل ذلك لا يكون

وبأرواح جلدية

يشقون الطريق

حدّ ب و ليليون

وحيثما اتجهوا

فرضوا صمتا مطاطيا غامضا

ومخاوف قيامة الرمل

يمرون

متى أرادوا المرور

ويخفون في رؤوسهم

فلكا غامضا

لمسدسات وهمية

إن صراع الغجر الدائم هو ضد القهر الكوني الشامل الذي يتلخص حكمه، في الموت. وهم أنفسهم يتوفرون على أعجاد الجسد القمري الذي صاغوه بمطارقهم، في حميمة الليل الذي يطوهم في جنحه. هم شعب لاحد لبراءته، مثلما لا حد لبؤسه وتعاسته. وهم يدركون أنه ليس هناك من نقاش حاسم سوى تلك الرسالة الحتمية التي تحملها ملائكة الأجنحة السوداء.

في وسط الوادي السحيق

أمواس (الباسيت) جميلة

مخضبة بدماء الأعداء

تلمع كأنها بريق الاسماك

وضوء حاد من أوراق اللعب

يقطع في الخضرة النضيرة

خيولا هائجة

وصور فرسان جانبية

وفي قمة شجرة زيتون

تنتحب عجوزان

وثر الشجار

يصعد إلى الجدران

وملائكة سود

تحمل مناديل ومياه الثلج

ملائكة بأجنحة كبيرة

من أمواس الباسيت

خوان أنطونيو دي مونتيلا

يرتمي على المنحدر صريعا

تحف بجسده الزنابق

وفوق صدغه رمانة

الآن يمتطي صليبا من نار

نحو درب الموت
القاضي والحرس الأهلي
يطلعون من حقل الزيتون
والدم المسفوح يبيكي
يغني أغنية ثعبان صامته
أيها السادة من رجال الحرس الأهلي
لقد وقع هنا الشجار الدائم
لقد قتلوا أربعة من الرومان
وخمسة من قرطاجنة
والمساء المجنون بأشجار التين
والضجيج الدافئ
يقع مغشياً عليه
فوق أفخاذ الفرسان المجروحة
وملائكة سود تخلق
في ربح الغرب
ملائكة ذوات غداير طويلة
وقلوب من زيت الزيتون

لا شيء ينام حيثما يركض العجر، كل صورة، كل صخرة تخفي
نذيراً بالخطر ومن هنا فإن الريح نفسها تتحول فجأة إلى شهوة تلاحق
الغالية (بريشوسا) الفتاة العجربة، على امتداد سفوح الجبال، حتى
قصر القنصل الإنجليزي. والأيقونات البيظية الغامضة التي تصور
استشهاد القديسة أولاليا تتحول فوراً إلى رموز شهوانية في حكايات
لوركا الشعرية.

نباتات عارية
ترقى مدرجات مائية صغيرة
والقنصل يطلب وعاء
يضع فيه نهدي أولاليا

فوار من الاوردة الخضراء
ينبع من حلقها
وجنسها يرتجف مشدودا
كأنه العصفور المتخبط في العوسج
وفوق الأرض
تقفز يداها المبتورتان
وكان ما يزال في وسعهما
أن يتشابكا في صلاة واهنة
مقطوعة الرأس
ومن الثقلين الأحمرين
حيث كان نهذاها
تشاهد سموات صغيرة
وجداول بيضاء من الحليب

إن العذاب المتمثل في استشهاد القديسة المسيحية، ينقلب هنا
إلى مشهد جسدي ساطع للطقوس الرومانية الجماعية الخليعة، كتلك
التي أحيها الفنان (غويا) على لوحاته الستائرية. إن الروعة أيضا في
إحياء المشاهد الرومانية الطبيعية تجدها أيضا تتخلل حكايات القديسين
الأندلسيين الثلاثة.

سان ميغيل
العامر بالتطاريز
في مضجع برجه
يعرض فخذه الجميلتين
المطوقتين بالقناديل

وتصل شابات

تأكلن بذور عباد الشمس
أردافهن قوية مستورة
مثل الكواكب النحاسية
ويأتي فرسان آخرون
وسيدات حزينات
بسمرة ذابضة
حيننا إلى ماضٍ من البلابل

ففي كل واحدة من هذه الحكايات الشعرية الثلاث نسجت بالتناوب أنماط من الخلفيات وتصرفات الشخصيات المرسومة، بينما تتخللها هنا وهناك، نمنحات شعبية. وتبدع هنا جغرافية جديدة، بصفة كاملة، لهذه الغاية، بحيث أن التاريخ نفسه يحرق فيها باستغراب مفاجيء. كما لو كانت قد خلقت أسطورة من الماضي الغابر، وأن عالما بلوريا قد اخترع لتتجول عبره، أصناف مختارة من النباتات والحيوانات ومختلف الانماط البشرية الاندلسية. إلا أن الأسلوب التصويري الذي يحتويها جميعا، غير محدد تحديدا تاما، كما هو الشأن عند الشاعر غونغوزا. إن ذلك الإنسياب الأسلوبى الخفي ليظهر لدى الشاعر لوركا في تلك المتابعة التي لا تهدأ، لطبيعة لا تعرف الاستقرار أبدا. إن رؤية لوركا لا تخونه أبدا فتدفعه إلى القبول بواقع نصف واع كصيغة نهائية. إن هذه الرؤية تنتصر فقط عندما تدخل القصيدة منطقة الأغنية، وكل العناصر الصناعية تكون قد اندمجت كلها في حركة الشاعر والإيقاع السريعة. إن الحيل التي يستخدمها تتجه كلها لبناء إطار جمالي، يؤدي إلى تمجيد أقوام ظلت عبقرتهم السابقة، غير مفهومة كل الفهم، ويترجم عن روحهم العتيقة بصيغة حديثة. ويأمل الشاعر أن يظهر على سطح واجهة دائمة من المشاعر الجياشة، ولعله بذلك يستطيع أن يحدد مزاجه الخاص بأكثر دقة. وفي قصيدة الزوجة الخائنة - على سبيل المثال - يكشف عن جوهر كبرياء العجري التي لم تطمسها شهوة جنسية عابرة.

أنا الذي أخذتها إلى النهر
 ظناً مني أنها عذراء
 بينما كانت ذات بعل
 كان ذلك ليلة الإحتفال بعيد القديس يعقوب
 حيث قضت المراسم بإطفاء المصابيح
 وتصاعدت أنغام الجنادب
 وفي آخر المنعطفات
 لمست نهديها الناعسين
 فتفتحا فجأة كأغصان الياسمين
 وحفيف تنورتها المشاة
 كان يرن في أذني
 كقطعة من الحرير
 مزقتها عشر سكاكين
 وبلا أضواء فضية على القمم والذرى
 نمت الأشجار
 وأفق من الكلاب
 ينبج بعيدا عن النهر
 اجترنا أشجار العليق
 والعوسج
 وتحت جدائل شعرها
 صنعت مرقدا في الأرض
 الرطبة الندية
 خلعت ربطتي
 نزع لباسها
 خلعت حزامي ومسدي
 نزع صدرتها
 ليس للحلازين

رقة ورهافة هذه البشرة
 ولا للبلور
 ذلك السطوع الذي كان لها في ضوء القمر
 كان فخذاها يفلتان مني
 كما تفلت الأسماك الفزعة
 وكان يتنازع جسدها
 لفح النار الموقدة
 وطراوة الجنة الندية
 لقد وعدت تلك الليلة
 أروع الأشواط
 فوق مهرة شقراء
 بلا سرج ولا لجام
 وكرجل
 لا أرغب في أن أفضي
 بما أسرت به إلي
 إن نور الفهم
 يجعلني أكثر رزانة ورصانة
 مشوهة بالقبل
 ملوثة بالرمال
 أخرجنها من النهر
 كانت سيوف الزئبق تتشابك
 مع هبات النسيم
 لقد تصرفت كما ينبغي لثلي أن يتصرف
 وكعجري أصيل
 أهديتها سلة حريرية
 بلون التبن
 ولم أرغب في مضاجعتها، بعد ذلك
 قالت إنها عذراء حين أخذتها الى النهر

إنها لنعمة روحية فطرية تلك التي يعيش عليها العجري،
 مثله في ذلك مثل الشاعر العربي الذي ينتمي إلى القرن العاشر،
 العارف بالقيم الانسانية السامية التي تمنع البهائم السائمة من
 دخول الجنان. . إن رمز العربي والعجري يتداخلان ويتلازمان في
 توأمة نادرة في حساسية لوركا الشعرية، حتى ليغدو من غير الممكن
 في أغلب الأحيان أن نستخرج مقارنة للدلالة على الطريقة التي
 يتعامل فيها مع أي منهما. ومع ذلك، فانه في وسع المرء أن يفرق
 بين شهوانية العاشق العربي، الأنيفة المرفهة وبين تلك الشهوانية
 التي تنبعث كقوة أرضية تظهر العجري من أرداته ففي الحكاية
 التاريخية (البالاد) ثمارا وأفنون على سبيل المثال، يقدم لنا لوركا
 حكاية حب بين المحارم. وهي أسطورة من خرافات الخيال
 العربي. عامرة بجو خائق من الارتعاش الجنسي. والقصيدة في
 معناها العام توحى بذلك الحرمان الذي يقع فيه الحب، عندما
 تقاوم المبادئ الأخلاقية الغريزة الطبيعية.

يا ثمارا امحي عيوني
 بفجرك الدائم
 إن خيوط دمي
 تنسج وحشيا فوق تنورتك
 دعني في سلام يا أخي
 فبلاك فوق كتفي
 دبابير ونسائم رقيقة
 تنساب في تيارين من أنغام النيات
 ثمارا في نهديك الصاعدين
 سمكتان، تدعوانني

وفي ارطراف أناملك ضجيج برعم الورد

وحول ثمارا
يعول عجائز غجريات
وأخريات يجمعن قطرات
زهرها السهد
وتخضب الأغطية البيضاء
في المضاجع المغلقة

ويهرب أمنون فوق مهرته
مغتصبا غاضبا
ويطلق العبيد عليه سهامهم
من فوق الأبراج والأسوار
وحين أصبحت الخوافر الأربعة
أربعة أصداء
قطع داوود أوتار قيثاره
بحدى المقص

إحدى السمات المميزة للحكايات الشعرية الشعبية، نسبتها
الدائمة الى شاعر مجهول، مما يجعل عملية سبر أغوارها واكتناه
أسرارها عملية غير يسيرة. وذلك أيضا هو النبع الأصيل الذي
تصدر عنه انفعالاتها الجياشة المعقدة. فليس من الضروري
الغوص مباشرة في الحدث الأصلي لكي تبنى عليه - كما فعل
لوركا - البناء الثقافي العريق. فلوركا يستخدم الحكايات الشعبية
بطريقة تبرز معها تدريجيا، بكل نهجه الجمالي في التعبير. وهذا

النهج ليس مجرد استغلال موضوع يسرده شويعر فولكلوري . ولكنه قران بين لغة الإدراك الشخصي، ولغة المشاعر الشعبية . وجماليات لوركا تتطلب دوما نوعا من التعزيز الدائم بالأجواء العجبرية في الحياة الأندلسية التي استخدمها الآخرون كعنصر جذب محلوب من خارج، دون أي معنى روحي خاص .

وقد بلغ لوركا في الرومانسيرو جيتانو مرحلة من الدمج الفريد بين الموضوعات الشعبية وشخصيته الفنية الخاصة . فظهر بذلك على التيار الرئيسي في التراث الإسباني الذي يوحد القديم بالجديد، والشعبي بالصنعة الفنية، والغنائي بالسري . ولكن ديوان الرومانسيرو جيتانو لم يكن بأي معنى تحقيقا لإهداف وأغراض فنية . فروح لوركا ما تزال جائعة كأبي شاعر يحس بثقل (الأغنية التي لم أغنها بعد) ذلك أن لوركا لم يكن مشغولا فقط بالعناصر الشعبية في الثقافة الأندلسية وحدها . ففي بحثه الدؤوب عن رباط وصلة بين الوعي الثقافي القديم، وقيم العالم الحديث . شعر بأنه ملزم بتجريب مختلف الصيغ دون توقف .

وهكذا، نراه في بعض الفترات الواقعة من 1928 - 26 يكتب قصيدتين على الوزن السداسي الكلاسيكي خرجتا خروجاً غريباً على كل ما نظمه من قبل . وكانتا بذلك تدشنان الحركة الغريبة، في اللغة التي يستعملها في ديوان شاعر في نيويورك وتلقى الضوء على البحث الذي يهدف إلى إيجاد توازن في صيغ وعيه الثابتة بالأشياء حتى ذلك الحين، والواقع الموضوعي للعالم المتغير خارج البيئة الأندلسية .

وأول هذه القصائد أمدوحة للفنان (سلفاتوردالي) وتمثل محاولة لا لتمجيد فن صديقه الرسام قدر تمجيده لإيمان

(سلفاتوردالي) نفسه بعالم الأحاسيس التي يتعامل معها لوركا بتنظيم مختلف للظواهر الموضوعية . ولوركا يرى الصواب في عزل الموضوعات عن محيطها كما يقبل بها . بعد أن جرب التركيز نفسه في شعره ، وكان يشعر فعلا ان تلك الطريقة وحدها هي التي تمنحه حياة فطرية تكمن أصلا في جوهرها والتي ضاعت في خضم التشويش والابتذال الجماعي وانعدام المعنى في المشهد المحيط بها .

الرسامون المحدثون في مراسمهم البيضاء
يقطعون زهر العروق المربعة المعقم
وفوق مياه السين جبل مرمرى من الثلج العائم
يجمد النوافذ ويبدد شجر اللبلاب

للعالم ظلاله الصماء وفوضاه
عند الحدود الأولى التي يغشاها الإنسان
ولكن النجوم تخفي فعلا بلدانا
وتظهر النظام الكامل لإفلاكها

وتيار الزمن يهدأ وينتظم
في الأشكال العددية لقرن ، لقرون
والموت المغلوب يخفي مرتجفا
في الدائرة الضيقة للحظة الحاضرة

تحب مادة محددة ودقيقة
حيث الفقع لا يستطيع أن يرفع خيامه
تحب الهندسة التي تبني في الغائب

وتقبل رفع الراية كدعابة ساذجة

ولكن حتى وردة الحديقة التي تعيش فيها
دائما وردة، دائما، شال ذاتنا وجنوبها
هادئة مكثفة مثل تمثال أعمى
جاهلة بالجهود الباطنية التي تثيرها
وردة صافية ترتفع من المهارات
الصناعية والتجارب
وتفتح الأجنحة الرهيفة للإبتسامة
(فراشة مسمرة تحلم بالتحليق)

وردة التوازن الخالي من الالام المرتعبة
دائما الوردة
يا سلفاتوري دالي يا صاحب الصوت الزيتوني
أقول ما تقوله لي شخصيتك ولوحاتك
ولا أمدح فرشاتك المراهقة الناقصة
ولكني أتغنى بالإتجاه الثابت لرمية سهامك
أتغنى بجهدك الجميل المتمثل في الاضواء الكاتالنية
حبك لما هو مشروح

ليس أمرا جوهريا أن يتفق المرء مع لوركا في أن فن
(سلفاتور دالي) يمثل هذا الإتجاه الثابت. أما المهم حقا، هو أن
الذي سمي بالفنان (اللاواعي) ممكن أن يحقق نفسه في رؤية كونية
لفن جديد يمثل الفنان (دالي). إن كل فنان معني بشكل ما بإعادة
ترتيب مشاهده بالاندماج فيها أو الانفصال عنها. ولكن من النادر

أن يستطيع أحد ان يعبر كما عبر لوركا هنا بوعي بهذا الهدف الغامض.

أما القصيدة السادسة الأولى هي (أمدوحة الى القربان المقدس، عرض وعالم..) وهي أيضا مظهر آخر من المظاهر المعبرة عن المبادئ الجمالية نفسها. فلوركا يتمثل في صيغة القربان، المسيح حيا، كتعبير مادي ملموس عن عذاب الانسان. وليس ما نراه هنا شخصية بطولية، ولكنه مسيح مصغر، كأنه دمية، في صورة ذلك المسيح الذي يحمله أطفال الأسبان في عيد الميلاد وعيد الفصح، أو مسيح صغير صغر قلب ضفدعة يحتفظ به الأطباء في قواريرهم الزجاجية.

هكذا أيها الرب أريدك
 رفاق خبز للطفل الوليد
 نسima ومادة في تعبير كامل
 حبا للجد الذي لا يعرف اسمك
 هكذا صورة مختلة للضجيج
 الها في قباط، مسيحا صغيرا وخالدا
 قد تكرر الف مرة، ومات الف مرة
 وصلبته الكلمة الدنسة من رجل يتصبب عرقا

يا أقدم الصيغ، يا قمة الزهور التي تستمد
 منها الملائك نورها التام
 حيث يشكل الرقم والضم
 جسدا من النور الثرى
 وعضلات من الرقيق

اه أيها الصيغة المحددة
للتعبير عن جمهور محدد من الاضواء
والضجيج المسموع
أيها الثلج المطوق بدفوف الموسيقى
أيها الشعلة التي تمور فوق كل العروق.

ومثل هذا الشكل يتعرض في العالم الخارجي على الدوام
لسطوة القسوة والقتل يرمز إليها بسكين مطروحة فوق المنضدة
تتحرق شوقا الى حز الحلق. في هذا العالم (قدم ثلاثة آلاف رجل
مسلحين بالسكاكين اللامعة لاغتيال العنديل).

الليلة البيضاء، الليلة الفارغة، بلا طابع لها
تحت الشمس والقمر، ليلة العالم الحزينة
نصفان متناحran، ورجل لا يعلم متى
ستغادر فراشته الساعات.

إنما قربان نورك المتوازن وحده
هو الذي يهديء لوعة الحب الطليق

لأن إشارتك هي مفتاح لسهل سماوي

لأن إشارتك تعبر عن الريح والدود
فهي نقطة التوحد واللقاء للعصر واللمحة
أيها العالم إن لك لغاية من إستلامك
لرعبك الخالد من هاوية بلا قاع

أيها الحمل الاميرة لاصوات ثلاثة متساوية أيها القربان الثابت للحب والنظام

ومثلما اكتشف لوركا في فن (دالي) دافعا جزئيا للتعامل مع الظواهر في شكلها الخالص وجد أيضا في جسد المسيح وروحه التزام (الحب والنظام) الشيء الذي رأى أن يضفيه على شعره. ويمثل القربان المقدس عند لوركا الجانب الديني المقابل لجمالياته الخاصة. ففي الوحدة الألوهية وعبر هذه الوحدة، يمكن للإنسان أن يتطلع إلى وجود الحب والنظام خارج العالم الخالي من الخصوصية، ولم يكن لوركا يبحث عن تجريد التجربة من طابعها الإنساني - وهي كارثة تحمل بالشاعر - بل كان يحاول نوعا من التعبير التصويري الذي لم تقبل به معالجته السابقة وتعامله مع الواقع المحسوس.

ومن المهم أن نلاحظ، أنه في رسالة كتبها إلى زميل شاعر، تحدث عن قصيدته هذه، كنوع من التمرين الروحي، ومحاولات تتجاوز إحساسا بالحيرة الفنية والقنوط الذاتي. وهو ينصح صديقه بأن يتأسى بمثاله هو، بأن لا يسمح لتلك الأشياء البشعة بالتسرب إلى شعره. (لأنها ستخدعك بلعبة الكشف عن أنقى ما فيك، أمام عيون أولئك الذين لا ينبغي لهم أبدا رؤية ذلك. لذلك السبب وكأخذ للنفس بالنظام فأني أقوم بتأليف هذه التجارب المحددة وفتح روحي الى رمز القربان المقدس) وفي رسالة أخرى تتعلق بهذه الأماديج يضيف. لوركا قائلا (أنا أكتب الآن نوعا من الشعر الذي يفتح العروق، شعرا يجانب الواقع ويتحاشاه في الوقت الذي ينعكس فيه حبي للأشياء، وكل ما يتصل بسخريتي من الأشياء. حب الموت والسخرية منه. ثم يقرر عن

عزم بعد أن أنهى أماديحي هذه التي وضعت فيها شيئا كثيرا من الأوهام فأنني سأهني الدورة الشعرية بالالتفات الى أشياء أخرى) وحين وصف لوركا شعره هذا، بأنه مجانب للواقع بأن يعكس حبه للموت وسخريته منه في وقت واحد، فهو يسلم تسليم شخصية تحكم وعي الفنان، بأقل مما تحكمه حكمة الفلاح الحصيف. وهذا اليقين الفطري هو الذي حفظ للوركا جذوره الثقافية في إسبانيا، رغم أنه رأى مؤقنا عمق سر الموت في مشاهد أجنبية، تقع خارج حدود معرفته. هذه المحاولة الجديدة، ربما جاءت رد فعل للتجربة المسلطة في قصيدة الغناء العميق. والمانسيرو جيتانو، وسواء أكان ذلك بسبب قلقه إزاء ما يبدو له إنجازا سهلا في مجاله، أم خوفه من أن يكرر نفسه. فقد توفرت له من الدوافع ما يكفيه لأن يعد نفسه للدخول إلى عالم نيويورك الغريب العجيب. ولم يفتن إلا مؤخرا أن إغفال مظاهر المحلية المعروفة سعيا وراء ملامح عالمية ليس في حقيقته سوى أسلوب آخر في معالجة المشكلة ذاتها..

إن إقامة لوركا القصيرة كان من نتائجها ديوانه (شاعر في نيويورك). إنه عمل ينطوي على تبصر روحي جديد، ورؤية تنبئية مفككة إلى حد بعيد. وقصائد هذا الديوان مع ما يبدو فيها من الشعور بالعذاب والتشويه والبت، ما تزال تتميز بواقعية محسوسة، وتحمل رسالة هامة إلى العصر الحاضر. ومن السهل أن يفكر فيها الإنسان كنتاج من صنع عقل فقد توازنه، وأنها فيض خيال سريالي يقوم بتشديد كابوسي لا إنساني. ومن المؤكد أنها أصعب قصائد لوركا. فهي غير منسجمة ولا متوافقة في موسيقاها، ومفككة في أوزانها الشعرية، مسكوبة في صيغ تعسفية في

استقلاليتها، وتتدفق شلالا من الاستعارات المتفجرة بما يبدو مناقضا لكل أعماله الشعرية السابقة. ولكن سرها يكمن في أن عالما جديدا من الصور قد خلق لتجسيد الروحي المتوهج الذي يصوغها.

إنّ المعجم الشعري في ديوان شاعر، نيويورك بصورة المتداخلة المتشابكة ومصطلحها المجازي يصدر عن عالم لا يجد أدوات تعبيره في أية وسيلة اتصال تقليدية، ويتطلب من الشاعر إبداعا تصويريا جديدا كل الجدة.

وإذ يستهل بعض قصائده في هذا الديوان بتعبير عن الهزيمة الروحية (قتيل السماء. إلى آخره). . . وتلك هي ذاتها مشكلة الشاعر مع الشكل وإخفاقه في الصراع من أجل السيطرة عليه وامتلاكه، إن لوركا يسرع السير عبر غابة مدينية كبيرة ليظهر بأغنية بيولوجية التجديد، بإيقاع الغناء الكوبي المعروف بإسم son وهكذا ما يستهل به كأداة لحضارة هجرت كل صيغها وأشكالها الطبيعية يصير تدريجيا نشيدا من التمجيد لجنس واحد يسكن نيويورك، هو الجنس الزنجي الذي لم يتخل عن شكله أبدا. . . بينما تبدو الانطباعات التي يهبها الشاعر عن رؤاه الواعية حول الموت. زرقاء كأنها جرح مندمل، عن ملاذه إلى مسيح بدائي، عن عاطفة كاتوليكية عميقة تنطوي في الوقت نفسه على إدانة مريرة ضد كنيسة روما.

ويتضمن ديوان (شاعر في نيويورك) أرق تعبير صوفي مرسل بروح المهرطقة الدينية التي جعلت إسبانيا أعمق نزعة كاتوليكية مما تسوغه حرفة التعاليم الكنسية.

إن لغة لوركا المتناقضة تصبح أصلح الأدوات التي يمكن أن نبصر فيها وحدة روحية عميقة. إنها تتخذ الأنماط اللا محدودة للتصوف الإسباني، أي معرفة الجذور العميقة الراسخة في التراث لتهىء لها الازدهار في اندماجها البشري. إنه عنصر التوحد في العمل الإبداعي هو الذي يرتفع فوق لبس التأويلات والتحليلات الشعرية في إستسلامه الناجح لفوضى العالم الحديث.

وذلك الأرق الذي لا يسمح للشاعر بأن يغمض عينيه لحظة واحدة، حين كان في غرناطة يتحول في مدينة نيويورك إلى فرع دائم من الموت. الخوف في أن يضيع منه كل ما هو أثير لديه محبب إليه، في لحظة خاطفة، ضياعاً أبدياً فور سماح المرء برفاهية الاعتقاد أن التدفق قد توقف. لا مهرب للإنسان نحو ملاذ من السمو بالواقع الذي يتسم بالفطنة الروحية كتلك التي تخيلها كاللدورن في السماء. كلا إن أولئك الذين ينامون إنما يتعامون عن الموت والانحراف الله هو من صنع الإنسان.

لا أحد ينام. لا أحد
لقد قلت ذلك من قبل
لا أحد ينام
ولكن إذا كان ثمة أحد
في هذا الليل يتوفر على زيادة فارطة من الطحالب
فوق صدغيه
فافتحوا الأسقف المسحورة
حتى يشاهد في ضوء القمر
الكؤوس الزائفة والسم
وجمجمة المسارح

نيويورك في رأي لوركا رمز لقصر نظر روحي، حيث الإنسان عاجز على مكافحة مرض الجسد والروح. لأنه غير قادر على أن يرى طبيعة غربته، لأنه فقد رؤية عناصر القوى الطبيعية الأساسية التي يفهمها الناس الذين يعيشون ملتصقين بالأرض فهما غريزيا. هنا يستعمل الناس (المعصورات) المغشوشة، (ويدرسون) أنفسهم بأعصابهم حتى يقعوا في أحضان الشيطان، أو على وجه الاحتمال الأقوى في أحضان المحللين النفسيين. فخلف صخب زحف الوقائع، والإهدار الجبار للطاقات، فإن الشاعر يرى العذاب نافذا إلى العظم، والسرطان يسري في الجسم، فيتتابه القلق بأنه لا خلاص ولا منقذ، وأن في وسعه فقط أن يميز الجرح الذي يموت نصف الخلق بسببه. في مثل هذه اللحظات تتحدث بأكثر وضوحا، بذلك الوضوح الذي يتكلم به المسيح مع حواريه في العشاء الأخير، حيث ليس ثمة خوف من منظر مشوش يضطرب له البصر، حين يطهر هو ذاته بمعنى حياته ذاتها.

إني أشجب كل الناس
الذين لا يعرفون النصف الثاني
النصف المعلوم الذي يرفع جباله من الإسمنت
حيث تحفّق قلوب الحيوانات التي تنسى
وحيث تسقط جميعا
في آخر أعياد الحفر
إني أبصق في وجهها، والنصف الثاني يصغي إليّ
ملتهما، باثلا، طائرا في صفائه.

الموت عند لوركا جواب صامت. وفي قصائده الأولى يبدو الموت قوة متناغمة تنتصر على الحياة انتصارا كاسحا لانتقاء القوة المعارضة لها. وفي ديوانه (شاعر في نيويورك) كل ما يعتقد بزيفه فهو موت، شيء خلفته تقاليد العمى واللا تفاهم. كذلك الشحاذة العمياء التي يضرب بها المثل، يصبر عليه لأنه مقبول ضمينا. وفي قصيدة رقصة الموت، يحمل الموت قناعا، ولكن خلف القناع وجه زنجي، وهو ينطوي في نظر لوركا على معنى خاص بأمريكا لجنس معزول ومهمش، يتعرض للإستشهاد بسبب نقائه وصفائه وبرأته البدائية. وهذا بسبب قلب غريب للأوضاع يصبح فيه التجسيد الأقوى للحياة، مختفيا وراء قناع الموت تحقيقا لتحرير الإنسان. إن ما يحيا ويتحرك مع الأرض، هو إيقاع دم الإنسان الزنجي، هو الوحيد الذي لا يحتاج إلى أن يتعلم سر تدفق الطبيعة، هو وحده، في ارتباطه بحضارة فولاذية الأعصاب، يعرف موسيقى العواطف الخالدة ورقصاتها.

آه هارلم، آه هارلم، آه هارلم
ليس هناك لوعة تماثل اللوعة التي تحسها
عروقتك الحمراء المضطهدة
عروق دمك المرتعش عند ظلمة الكسوف
وعنفك العقيقي الأصم الأبكم في العتمة
وعنف ملكك الحبس في ثوب بواب.

يتعاطف لوركا مع الزنوج واليهود والعجور والفقراء وجميع الأجناس العريقة عراقة الأرض الذين عليهم أن يقاسوا مرارة الفاقة والعذاب، وأن يتعلموا كيف يتعذبون، لهؤلاء جميعا يحمل لوركا حبا ظاهرا، أكثر من حبه لبساتين غرناطة. هذا هو (النصف الآخر)

الذي يعلم الشاعر معنى حياته نفسها، ألم البحث عن الروح غير المتحققة .

ولقد وجد لوركا إنسانا واحدا في أمريكا قادرا على أن يعبر عن الصفاء والحب الحقيقي للأحاسيس . هو الصوت الواعي الحالم الذي يجب أن يموت في نطاقه كل شيء زائف . لقد عبر شوارع نيويورك نفسها حيث لا أحد من العابرين فيها يرغب في (أن يكون غيمة) ولا أحد يرغب في أن (يكون نهرا) أو يحب الأوراق الكبيرة ولسان الشاطئ الأزرق . الذي سيفضي بحقيقة القمح . إنه يترتب ليكون كل شيء مما رآه . إنه الملاك الخفي ، إنه الصوت الكامل الذي سيفضي إلينا بحقيقة القمح في نيويورك الأسلاك الكهربائية والموت ، إنه الشاعر والت ويتمان .

ولا لحظة واحدة أيها العجوز الجميل ويتمان
توقفت عن رؤية لحيتك العامرة بالفراشات
ولا كتفك المخملين اللذين أنهكهما القمر
ولا فخذيك ، فخذي أبوللو العذري
ولا صوتك الذي يشبه عمود الرماد
شيخ جميل كالضباب
مرتجف كعصفور
وقد خصي الجنس فيه بآبرة
ياعدو الهجاء
ياعدو الكروم
وياعاشق الأجساد تحت الأثواب الخشنة .

رغم غربة لوركا إزاء هذا المشهد، فإن لوركا يحقق نفسه
ويعثر عليها في شخصية الشاعر الأمريكي العملاق. مأخوذاً
بشعور الطهارة الجسدية، فإنه يرفع إلى أقصى الدرجات الإدانة في
قصيدته إلى (والث وثمان) ذلك الذي باكتشافه لأطهر الثمار قد
اكتشف دود الشذوذ الذي ينغل في أعماقها. يقصد الفلتاء والشذاذ
والدجالين الذين يمثلون مختلف أنواع الأمراض الجسدية
والنفسية. تلك التي تمحو الصيغة وتملأ الدماء بالسموم. حتى
ليبدو العالم من خلالهم حلماً قاسياً من الإحباط والموت، وتغدو
الروح شيئاً مترهلاً رخوا يصرخ تحت ورقة حارة في أحد الأدغال.

ضيق وعذاب، ونزع، وارتجاف، وحلم
هذا هو العالم يا صديقي
ألم وعذاب
والموت يتفسخون تحت ساعة المدينة
والحرب تعبر باكية
صحبة مليون من الفئران الرمادية
والأغنياء يهبون عشيقاتهم
أطفالاً محتضرين متألّقين
والحياة ليست نبيلة ولا خيرة
ولا مقدسة كما يزعمون.

وينضم إلى هؤلاء جميعاً أولئك الذين قد يحسبون عشاقاً.
أولئك الذين يحترقون ولكنهم لا يستطيعون الهروب، أولئك
الأبرياء واللواتي ينفردن في النوادي، يشربن ماء الدعارة، دوات
النظرات الخضراء اللواتي يعشقن الرجل ويحرقن شفاههن في
صمت. أولئك سيردون الموت بلا جرم، الموت الذي يلقاه

المنحرفون والشواذ، ذلك لأن أصواتهم قد سلبت منهم. ويوم ينكر على قتلة الأبرياء فعلهم، سيزغ هناك فجر جديد، حين يحقق الإنسان أول انتصار له وللعالم الجديد.

إن كاثوليكية لوركا كما تبدو عبر قصيدته عن (والت وبتان) هي شيء جسدي في أقصى معانيه، وهي محل أغنية الجسد الصوفية، وحين اكتشف لوركا أن المدينة تبدو كأنها بابل ذات الألسنة الكاذبة، فقد أصر على التمسك بمسيحية بدائية، وكثيرا ما تتحول لغته إلى رموز القداس، وإلى إيقاع الترائيل المسيحية، ولكن ذلك للتأكيد على مزيد من الأدلة على أن العقيدة التقليدية، خالية هنا من المعنى، لأن المطالب الأولية للروح لا تفهم إلا نادرا. فالأرض والخبز والنار والماء والدم وكل ما يغذي الحياة، ويصير من المستحيل بدونها فهم الحب، قد ذهبت كلها تحت التل مع النمل...

القاتل يواصل قتله، وتغدو وضحاياه فيلقا. وهذه هي مقولة لوكا. وذلك هو لوركا الأصيل ينهض من صراعه بموسيقى وأجواء بساتين غرناطة ليصطاد الصائد في أدغال نيويورك.

لحسن الحظ أن لوركا لم يقطع على نفسه، خط الرجعة. فقد كان ما يزال في وسعه أن يعيد اكتشاف المحلية الأندلسية التي تمرّد عليها تمرّدا مؤقتا، ويمجد نفسه فنانا أقوى وأوعى بما يريد، فبعد النظرة الكونية (لشاعر في نيويورك) كان مهيا لأن يبعث مواده السابقة وأن يعمق وعيه الثقافي. وقد تم ذلك عقب عودته إلى إسبانيا في أعماله المسرحية وفي عمليين شعريين.

كان لوركا قبيل مقتله 1936 يراجع عدداً من القصائد

استعدادا لنشرها تحت عنوان (ديوان التماريت). ورغم أن بعض هذه القصائد قد ظهر في المجلات، وبعض المختارات الشعرية وفي الدراسة التي وضعها أنخيل دل ريو عنه، فهي تعتبر غير منشورة بكاملها. إن التعمق الذي توفره لنا، حول المرحلة الأخيرة من أعمال لوركا لبالغ الأهمية. فهي تعكس تجذر لوركا في أرض ميلاده وهي تأكيد لذلك الميراث الثقافي الذي كسبه من الشاعر العربي في عهد الازدهار الأندلسي (القرن الوسطى) وهي تعيد من جديد الاحتفال بصيغ الجماليات الحسية التي كانت تميز أجمل الإبداعات العربية بالأندلس. (وديوان التماريت) يجدد المحاولة لاقتناص الصوت والمعنى في صراع الروح مع الطبيعة الأندلسية. تلك الأرض، حيث الحياة والموت لا يتنكران إلا في مظاهر محددة، تتبادل الأشياء الحية والجامدة، ارتداءها وخلعها كل يوم منذ آلاف الأعوام.

التماريت هو الديوان الإداري الرئيسي للسلطة العربية في إسبانيا في عهد سيادة العرب عليها. والديوان هو الاسم العربي لمجلس الحكام الذين يعقدون اجتماعات دورية مع التماريت. والديوان أيضا يعني الاجتماع. وربما كان هذا هو المعنى الذي يقصده لوركا باستعماله له. وربما عني أيضا كما هو محتمل وهو يفكر في كلمة الديوان معنى آخر من معانيها وهو الكتاب الذي يضم الشعر أو المختارات الشعرية. وباحتفاله بروح إسبانيا الجنوبية رأى أن يعود إلى ضم شمله بالماضي العريق.

إنها قصائد تتوفر على رقة في التصوير بالغة الرهافة، في أسلوب ما كان يسمى الغزالة والقصيدة مما أصطلح عليه في شعر

الغزل العربي، وقصائد ديوان التماريت المتضمنة مجموعة
(الغزالات) تتغنى بحب عذري غير جسدي، جميل في تخلصه،
صوفي الوجد :

لا أحد يفهم عطر
زهرة المانوليا الغامقة
الرابضة فوق بطنك
لا أحد يعرف أنك تعذبين
عصفور الحب الضئيل بين أسنانك
ألف مهر فارسي تنام في الميدان
مستضيئة بقمر جبينك
بينما أنا طوال أربع ليال
أضم خصرك، عذو الثلج
وما بين الجص والياسمين، كانت نظرتك
غصنا شاحبا حديث الغراس
حاولت، أن أمنحك، في أعماق قلبي
حروف العاج التي تقول إلى الأبد
إلى الأبد، إلى الأبد
يا حديقة احتضاري
جسك الهارب إلى الأبد
دم عروقتك ينسكب في فمي
وفمك بلا أنوار
حزنا على موتني

إن لوركا ينبنى الأعراف التقليدية، ولكنه لا يحتفظ بالمعايير
التصويرية القديمة، لقد استطاع أن يحسن أدواته، وأضاف إلى

الموضوع العربي، شعورا ساميا بالتعاطف مع عوالم الجهاد والنبات والحيوان التي تخلق الصراع الخالد في طبيعة قد بلغت من الكمال حدا لا توصف معه إلا بعدم الاستقرار.

الوردة

لا تبحث عن الفجر
في استقرارها الدائم فوق الغصن
تبحث عند شيء آخر

الوردة

لا تبحث عن علم ولا ظل
ولا عن حدود الجسد والحلم
إنها تبحث عن شيء آخر

الوردة

لا تبحث عن الوردة
ثابتة في الماء به
تبحث عن شيء آخر.

تختفي في صميم كيان الورد الحقيقي طاقات الزوال، كما تقضي بذلك سنن الطبيعة التي تحولها إلى الذبول والتلاشي. وهذا يذكرنا بقصيدته في (سلفادور دالي) (دائما الورد، دائما عن شالنا وجنوبنا) إن الورد يكتسب هنا مرونة بلاستيكية كتلك التي استعملها شعراء العرب عندما صاغوه في هيئة أحجار كريمة، أو حولوه إلى حلقة فاخرة. لوركا يعرض للورد المتغير الذي لا يذبل، نظيرا في العواطف البشرية التي وإن كانت معرضة للتلاشي، إلا أنها تحتفظ بصور شهواتها عبر (الحب والنظام)...

ولكن إذا كان شعره يحول المشهد الخارجي إلى صور راسخة ثابتة للمشهد الداخلي، حيث تفرغ العواطف من شخصانيَّتها الذاتية، فليس ذلك من قبيل التجسيد الرومانتيكي. فقد كان لوركا يعرف الإمكانية الثرية التي يوفرها له استعمال بعض الرموز المحدودة الملموسة. فقد كان يعلم ما إذا كانت تصبح هذه الرموز في حوزة الشاعر وممتلكاته حتى يسكب فيها كل الرغبات كما لو كان يسكبها في بئر لا قرار له. إذا لم يكن هناك توقف واكتمال في انسكابها وتدفقها. فإذا تملك لوركا هذه الرموز فإنه يكون في وسعه التخلص من المعاني المتضمنة في العلة والمعلول.

هذا الأمر مقصود، ولا ينبغي أن تبدو معه القصائد وكأنها ناقصة غير مكتملة. بل إن القصائد في هذه الحالة توحي برؤيا تصاحب التدفق الطبيعي مصاحبة حميمة وهي بذلك لا يمكن أن تكون نتيجة كامنة وراء بدايات الأشياء ونهاياتها. فالرغبة تصبح الوسيلة الوحيدة لإدانة كل الانفعالات، والانفعال نفسه يصبح خادما للتواصل الإنساني العام، هذا الانسجام غير العادي في رؤيا لوركا، زاد قوة، بمناسبة مصرع صديقه الحميم مصارع الثيران ساتسي ميجاس حيث كتب ما يمكن إعتباره أبرز قصائده المفردة، وهي بكائية أو مرثاة المصارع المذكور. فهنا ألف بين أدواته الغنائية التي ظهرت في قصائده الأولى بوسائل السرد القصصي للحكايات الشعبية الشعرية (بالاد) واستعمل إيقاع الندبة الغجري لكي يحمله زخم الانفعال التراجيدي. إنها بناء تمجيدي رائع يتألف من أربعة أقسام تندغم كل حركة في الأخرى على طريقة (باخ) الموسيقى في قطعه الموسيقية منافسا حركة المد

والجزر في الطبيعة. وفي مثل هذه الحالة، فإن الموت لا يمكن أن يقف خارجا كأنفعال سلبي ولكنه جزء من تجربة شاملة لا حد لها، تدوم بحكم إنسانيتها دوام أي صخرة أو شجرة، ودوام أي إنسان يشعر. هناك غزارة وغلو في هذه القصائد، لأن هناك غزارة وغلو في الطبيعة التي تستوجبها، ومثل الشعراء العرب، فقد خلق لوركا مادة غنية غنى الطبيعة ذاتها.

في القسم الأول (الجرح القاتل) يعلن عن التراجيديا بلازمة تتردد عقب كل بيت يذكر بالساعة التي وقع فيها حادث القتل. - في الساعة الخامسة مساء - إنها مثل رنين ناقوس حزين يقرع مصاحبا لترنيمة رثية يؤديها القسيس. هذه خلفية تجريدية للموت حيث الربح تبعد الكفن والييام يصارع الفهد. صراع الشكل مع الآخر في سبيل تسامي الحياة مع الموت والروح مع المادة.

ثم، وكأنه يرمق من عل، يبدو جسد المصارع مسجى في تابوته، وصدى العظام والنايات يملأ الأذان والثور يخور ضد جبهته.

وفي القسم الثاني (الدم المسقوح) يصور الموت برموز زمانية ومكانية يبدو بها هذا المصارع في صيغة روحية.

الصخرة كتف يحمل الزند
لأشجار الدموع والأشرطة والكواكب
رأيت أمطارا من الدموع تهرع نحو الموج
رافعة أذرعها الرهيبة المثقوبة
كيلا تحبها الصخرة
التي تغل الأطراف دون أن تشرب الدم.

ويدعو الشاعر جميع الأشياء البيضاء لكي تساعد على عدم
رؤية الدم المسفوح فوق التراب لأنني لا أريد أن أراه.

قل للقمر أن يأتي
لأنني لا أريد أن أرى دم
أنياتزو مسفوحا فوق الحلبة
قولوا للياسمين
بزهوراته البيضاء
لا أريد أن أراه
شعره العالم القديم
تلحق بلسانها الحزين
وحبها مخضبا بالدم
المسفوح فوق الحلبة
ونيران عيا ندو
سبه موت، شبه صخر
تخور خوار قرنين من الزمن
مرهقة من الضرب من مناهات الأرض.

ويتصاعد الإيقاع تدريجيا حتى يقطع اللازمة كما يحدث
للقيثار الذي يضرب على أوتاره بغنه بالإبهام ويستمر في إرتفاعه
وهبوطه كأنه نفس ثقيل متلاحق. وعند الوقفات يقارن اينائيتسوفي
جلاله وقوته، بأمبر، ومتسلق جبال ماهر أو نهر من الأسود.

لم تعرف إشبيلية أميرا
يمكنها على تقارنه به
ولا سيفاً مثل سيفه

ولا قلبا أصيلا مثل قلبه
كنهر من الأسود
كانت حوته العجيبة
ولتمثال مرمرى كان حكمته المتوازنة
نفحة على روما الأندلسية كانت تعطر رأسه حيث كانت
ابتسامته
ناردينا على الملح والذكاء.
وعندما تعود فكرة الدم المسفوح للسيطرة على الجوا الأبيات من
جديد، تنتف كأنها أوتار.

لا أريد أن أراه
ليس هناك كأس تحتويه
ولا طيور خطاف شربه
ولا جليد نوراني يحمده
ولا أغنيات، ولا طوفان الزنابق
ولا يمكن أن يكون بالفضة
لا
ولا أريد أن أراه.

ففي الحركة الثالثة (الجسد الحاضر) يبدو الشاعر وكأنه
يفصل نفسه عن المشهد ومن عذاب الموت. ويبدو في هذا القسم
الموجز، وكأنه قد جرب هو نفسه الموت، لحظة الموت، فكأنه كان
داخل هذا الموت ينظر إلى الخارج، وهو الآن على كل حال، في
الخارج يتأمل الداخل. موسيقى الأبيات تبدو خافتة وبطيئة
تأملية. وقد جرى ملاءمة الرباعية ذات الخمسة عشر مقطعا مع

البيت الميلودي المديد - مكاني - صوفي فترفع الجسد إلى رمز لكل أولئك الذين يصيهم آذى قاتل، وكل ذلك التواصل المستنفذ في الزوال البشري إن ذلك الصامد القتال المكرر لذاته، الذي هو الصخر، يمكنه أن يتحمل الموت.

وهاهو الموت باق للآن ليضع إنياتسو خلف الصخر ليختزل بشريته في رأس ميتاتور. لقد قضى الأمر. المطر، والجو المجنون والحب العامر بالدموع المجمدة، يمكن أن تنساب فوقه ولكنه صار ضحية الصخر. والجسد المسجى تحت كفة الأبيض. ومع ذلك فإن الشاعر لا يقتل بالموت الجسدي، ولكن رؤية كمال الإنسان وسيطرته على مجرى الزمان والمكان لا بد أن يهيا للمرء من وراء الصخر، والبقاء الروحي.

أريد أن أرى الرجال، ذوي الأصوات القاسية
أولئك الذين يروضون الخيول ومهمينون على الأنهار
الرجال الذين تحلجل هياكلهم العظيمة
ويغنمون بقم عامر بالخصي
هنا أريد أن أراهم هم الصخرة
أم هذا الجسد المقطع الأعنة
أريد أن يدلوني على مهرب
هذا القائد المشدود إلى الموت.

أليس الموت، بعد كل شيء، سوى تحرر روحي من الحوار
المألوف لثور يواجهه؟ هل المرء أقل خلودا من البحر الذي يموت هو
أيضا؟

لا أريد أن يغطي وجهه بالمناديل

لأنه سيعتاد الموت الذي سترحل به
لرجل يانباتزو. أين الحوار اللاهب
نم، حلمه، استرح، حتى البحر يموت.

روح الإنسان قد تغلب الموت كما تغلب الزمان والمكان، لا
لأنها خلقت فكرة الآخرة ملاذاً أخيراً لها. ولكن لأن الإنسان
إنطباع بصمته الروحية فوق الأرض، حيث يمكن لكل ذي عين
أن يبصرها ويمسك بها، ويتغنى بها، ويحتفل بها ويكررها.

وهذه هي مقولة القسم (الروح الغائبة) أولئك الذين
ما يزالون يحتاجون إلى أن يتغذوا بدفق طاقات الحياة. أولئك
الذين يؤمنون فقط بما يجري، وينطلق تحت بصرهم لن يذكروا
شيئاً، سوف ينسون روح أنياسو كما ينسون الموت، فوق الأرض،
ويموتون مثل الكلاب النافقة.

لن يعرفك الثور ولا شجر التين
ولن تعرفك الخيول ولا النمل في بيتك
لن يعرفك الطفل ولا المساء
لأنك رحلت إلى الأبد
لن يعرفك ظهر الصخرة
ولا الأسود حتى تتحطم
ولن تعرفك ذكراك الصامته.

لا أحد يتذكر سوى أولئك الذين يشبهون الشاعر القادر
على رفع ختم الفناء والنظر إلى ما خلف الصخر، وتحديد في ذاكرة
الروح النظرة البلورية للطف البشري، وجماله وشجاعته وشهيته
للموت وتحقيق الصيغة الخالدة.

سيناخر كثيرا عن الميلاد

- هذا اذا وُلِدَ -

الذي في قتل صغائك

وخ مثل غناك بالمضجرة

إني أتغني، بأناقته

وأذكر لما حزيننا يرى بين أشجار الزيتون

إن بكائية أنياسو عمل شاعر نفذت إلى وعيه الأشكال
الدراماتيكية والشعرية! حتى طريقة تقسيم القصيدة إلى أربعة
أقسام، كل قسم يحمل صورا مختلفة عن الموت تُوحى ببناء المعمار
المسرحي. يتمثل ذلك كله في تطور التصميم الموسيقي داخل
الوعي الشعري، الإمساك بنوعية الغناء العميق، والرقّة في
إيقاعاتها الأساسية عبر الأبيات ثم التنسيق بين السرد والحدث
والغنائي والتمجيدي من الصيغ ثم المتانة في استعمال رموز الدم
والثور والصخر والجسد والبحر والحيوانات والأشجار لتتضمن
زخم الموت وتجريده في الوقت نفسه، وفي كل هذا يرى الإنسان
الصناعة تظهر البيان التصويري نفسه، والبحث عن التوازن
يصبح هو الجوهر الأساسي للحدث الدراماتيكي، وفكّه أيضا.
ولكي يقدر المرء الوعي الدرامي الذي بلغه لوركا في هذه
القصيدة، عليه أن يلتفت إلى العمل الذي كان يقوم به في ذلك
الوقت نفسه في حقل الإبداع المسرحي.

لوركا وشعر الموت

بدو سكاليناس

لا يكاد القارئ يشرع في التحديق إلى العالم الشعري الذي صاغه لوركا في شعره الغنائي وقصائده (البالاد) ومسرحياته حتى يشعر بأنه منغمس في جو غريب. في ظاهره تراتيب عادية من المشاهد الشعبية، وكل ما يخص الشعب أو يتصل به. كلها مما يمكن التعرف عليه بصفة كاملة، ولكن الجو مسكون بالندى والتهديدات. والاستعارات تخترقه مثل طيور النحس، وهكذا وعلى سبيل المثال، فإن الصيف: (الصيف يزرع ضجيج النمر والذهب) (النهار يبرز بطريقة فريدة مثل سمك الظل نجوم ضخمة من الصقيع الأبيض، تأتي مع سمكة الظل التي تفتح طريق الفجر) (الريح رجل ضخم يلاحق الصبية بسيف أحمر ساخن).

ليس لهذه الاستعارات وظيفة زخرفية. ولكنها بسط لمعنى. إنها تعلن عما هو غير عادي وخفي في هذا العالم. وتنبئ أن شيئاً ما جرى إعداده من قبل. إنها تعلن عن قرب وقوع شيء محتم.

ذلك أن مملكة لوركا الشعرية المضاء براءة. والتي هي في

الوقت نفسه غامضة مبهمة، واقعة كلها تحت حكم قوة وحيدة، لا مرد لأمرها. هي الموت..

الموت يتوارى خلف أبسط الأعمال، ونلتقي به في أقل الأماكن التي نتوقع أن نلتقي به فيها. في إحدى قصائده، يقول لوركا متحدثاً عن إحدى الحانات (الموت يدخل ويخرج. الموت يخرج ويدخل) الشاعر يعيد الفكرة البسيطة نفسها، مكتفياً بقلب ترتيب الكلمات كما لو كان يريد التركيز والتشديد على الحتمية في هذا الفعل، حتمية الموت الذي يدخل ويخرج باستمرار وبصفة متتالية، لا في هذه الحانة الواقعية ولكن في حياة الإنسان وعمل الشاعر. إن مصير جميع الشخصيات التي بيدعها لوركا، سواء في قصائده أو مسرحياته، هو الموت. فهو يخلقهم ليضعهم على الطريق التي تكون نهايتها الممكنة الوحيدة هي الموت. في قصيدة من قصائد شبابه، بعنوان (حلم آخر) يقول (كم للموت من أطفال؟ جميعهم في صدري) نعم، هناك حيث هم. وكلما نما عمله فإن أبناء الموت يطيرون من صدره ليتحولوا إلى ذرية شعرية.

في قصيدة (الساري في نومه) عشيقان، فارس وفتاة غجرية، خضراء البشرة، خضراء الشعر، تنتظر بشوق لقاء غرامياً. هي في بيتها. ولكن المخلوق الغريب وحبیبها لن يلتقيا. ذلك لأنه حين يبلغ بيتها أخيراً يكون صدره قد مزقته الجراح التي سترديه قتيلاً بعد حين ويقتلها انتظارها الطويل فتطفو جثة هامدة،

فوق الماء، تسندها إنعكاسات القمر. لم يلتقيا في الحب والتقيا في الموت..

والنهاية المحتومة نفسها التي تصيب الأفراد، تترصد أيضاً الجماعات البشرية والمدن والبلدان. فيتخيل لوركا في قصيدته الرائعة (بالاد الحرس الوطني) مدينة غجرية رائعة، هي مدينة الفرح أبراجها من (القرفة) مصابيحها وأعلامها تزين سطوح المنازل. ويسمى الشاعر (مدينة الأعياد) ولكنها لا يمكن أن تفلت من المصير العام. فالحرس الوطني يصل ليرمز به إلى قوى التدمير، يطعن الأطفال والنساء، ويسقط أبراج القرفة، وعندما يطل الفجر يكون كل شيء قد صار قاعاً صفصفاً، وبهذه الطريقة تنتهي مدينة تخيلها الشاعر.

ولكن في هذا المهرجان الذي لا يعرف التوقف، وفي هذا التراكم لمختلف الشعوب والنشاطات يحس الشاعر أيضاً بالمصير المرعب المتمثل في الموت. فالمدن الكبيرة تحمل الموت في داخلها خلف النوعيات وخلف كميات الضعف، ثمة دم. (خلف عمليات الضرب هناك دم بطة) ومدينة الفولاذ والاسمنت، الثابتة المكنية، سيدمرها الحزن وستموت مثل غيرها مثل مدينة الغجر ذات أبراج القرفة.

بعد هذه المرحلة التي أمضاها كشاعر غنائي، اتجه لوركا بعنايته إلى المسرح. وفي أعماله الدراماتيكية سنجد موضوع الموت نفسه، يعاد مراراً وتكراراً، فإذا اختار شخصية تاريخية لأولى مسرحياته الهامة فلن تكون سوى (ماريانا بنيدا). شخصية الفتاة

التي تموت فوق المشنقة لقيامها بتطريز العلم الجمهوري .

مسرحياته الريفية الثلاث الزفاف الدامي ، ويرما ، وبيت برناردا ألبا تربط بإحكام خيوط عواطف بعض الناس ، حتى ليغدو السكين وحده ، السكين الذهبي الرهيف . وهو رمزي أحياناً وحقيقي في أحيان أخرى . هو الذي يقطع عقدة هذه الخيوط المتشابكة . فلمن ستكون العروس؟ في الزفاف الدامي . العريسة أم إلى ليونارد؟ هذا الرجل الآخر الذي يجذبها بسحره الغلاب؟ وتقرر الزوجة الأمر لمصلحة الثاني وتهرب معه . ولكن من هي حتى تقرر؟ إن الموت ، المتكرر في شكل امرأة عجوز شحاذة . هو الذي يقرر كل شيء هو الذي يضع الرجلين وجهاً لوجه يتقابلان ويموتان . إنه الموت الذي يرحل بالقلوب العاشقة .

قاتلة أيضاً (يرما) التي لا تكتفي بقتل زوجها ، ولكنها تقتل فيه كل أطفالها طالما أنها لن تكون لأي رجل آخر .

وفي (بيت برناردا إلبا) فإن مشكلة الزفاف الدامي تبرز من جديد فالبطل (بيبي الرومانو) يجسد الرجل ، الذكر الذي تشتهي سرّاً ، أرواح تلك النسوة المعذبات . ولكنه لا يمنح جبه لأي واحدة من الأخوات ، ولا إلى تلك التي اختيرت لتكون زوجة له ، ولا إلى تلك التي تعرض أن تكون له خلية في لحظة انجذاب عاطفي ، تبحث فيها عمن يطفئ شوقها وظمأها للحياة بين ذراعي رجل ، فتسقط بين ذراعي إنسان يختبئ خلفه ، الموت .

إن عمل الشاعر ليس منظومة فلسفية. ليس فلسفة أخرجت بعناية واعية، وبلغت في شكلها المنطقي. ولكن ليس هناك عمل لشاعر عظيم يخلو من فكرة أو تصور للإنسان وللحياة. هي شيء تماماً كتلك العلامة المائية التي يشف عنها الورق لتحده و تميز نوعه والصنف الذي ينتمي إليه. كل الشعراء العظام، حاولوا بطريقة أو أخرى أن يحلوا بعض أسرار العالم. والشعر هو الجواب عن السؤال الخالد الموجه إلى الانسان، من الأشياء التي تحيط به.

(أنا هنا) هكذا يخاطب العالم الشاعر ببساطة واضحة. ولكن تحت هذا التأكيد البسيط لوجوده، فإن السؤال ينبض (ولكن ماذا أكون في نظرك). وذلك هو العامل الذي يجعل الشاعر في مستوى زمنه، حين يجيب على مثل هذا السؤال الذي يوجه، إنما يجيب عملياً على ما توجهه إليه من أسئلة سراً وبصوت هادئ، من أسئلة يكون هو الوحيد القادر على فهمها. هو شاهد في محكمة تواجه العالم على الدوام، وعليه أن يقدم الشواهد في دفاعه أو اتهامه.

رؤية الحياة والإنسان الذي يومض ويشع، إنما نجدهما في أعمال لوركا في إطار موضوع الموت. فلوركا يفهم الحياة ويمس بها عبر الموت. ربما تبدو هذه الفكرة متناقضة، ولكن ظاهرياً فقط وللوهلة الأولى. ذلك أن التقاليد الدينية والاخلاقية قد قدمت عبر العصور المتلاحقة للإنسان خير مرشد في تأملاته الحياتية حول الموت. الموت هو معلم الحياة، والناصح المخلص

فيها. ولكن القرن التاسع عشر قد هيا ذلك المسلك الفكري الذي يدعى عادة باسم (عبادة الحياة) الذي يستلزم النظر إلى الموت كعدو للحياة ومعارض لها.

مذهب المكننة والحيوية يقود إلى تقدير للموت، على أنه شيء ينبغي بالضرورة قمعه، والوجود يمجّد على أنه فترة استمرار الحياة فحسب، وإن الإنسان مدعو لأن يملاّه بملذاته وبما يرضيه ويحقق متعته، وحاجاته دون تفكير في البعد الأخلاقي. منذ باستور والوجود البشري محاط بوسائل دفاعية متواصلة التطور. والناس يحيطون أنفسهم بالراحة والاحتياطات للدفاع عن وجودهم المادي فحسب. والمقولة (الوقاية أولاً) صارت تقريباً مقولة مقدسة، وهناك نوع من التواطؤ والتآمر الصامت حول نهاية الإنسان الحتمية. والمقابر تتطلع إلى أسماء الطف وقعاً، وأكثر تورية حتى يمكن أن يطلق عليها على سبيل المثال اسم الحداثق التذكارية، ولكن رغم ذلك، فإن جزئية ذات أهمية قصوى تدل على أن البشر يحفظون رؤية الموت في أعماق قلوبهم، وعلى كل فإنه بقدر ما يفخرون بإبعاد فكرة الموت عن أذهانهم، وإلقائها في غياهب النسيان، تنشر شركات التأمين على الحياة في أرجاء العالم. وإذا كانت قيمة الموت قد تعرضت للانتقاص في القرن العشرين، فلا نكران في أن آخر الإنجازات الفكرية المعاصرة في الفن والفلسفة والشعر والرسم تقدم دلائل إعادة الاعتبار لهذه القيمة. فالخبر الأعظم للوجودية (مارتين هايدجر) قدسك تعبيره النهائي عن الحياة الإنسانية في قوله (الوجود من

أجل الموت) إن الموت عنصر ملازم للوجود لا ينفصل عنه وفيلسوف ألماني آخر من عصرنا (جورج سمل) يتحدث عن حاجة الحياة في أعماقها الى الموت. وهو يقول الى الحياة بلا موت من يكون لها معناها الخاص، ولا صيغتها الخاصة. وفي تطبيقه هذه الفكرة على شخصيات شكسبير فإنه يرى موتهم لا مجرد حدث محتوم، ولكن نهاية لما نسميه اجل الحياة. فأجل مصيرهم باعتباره معبرا عن حياتهم، هو في ذاته اجل وفاتهم.

شاعر كبير معاصر، هو (رينيريه ماريارلكه) هو المثال الوحيد الذي يمكن تقديمه لهذا الاتجاه الذي تحول إلى تجربة شعرية. هو التمييز بين الموت الأصغر والموت الأكبر. بين الموت الشخصي الخاص بالفرد، وموت الآخرين، المجرد الشامل للجميع. ومن هنا كان دعاؤه الشهير (يا الهي لتمنح كل إنسان الموت الذي يستحق) صوتاً يتواصل منطلقاً من حياته، إن الموت الأعظم الذي يحمله كل منا داخله، هو الثمرة التي تلتف حولها كل الأشياء. إن الموت ليس هو سوء الحظ أو الخيبة التي تحاصرنا، إنه رفيق حياتنا، إنه يتطور في أعماقنا وينمو بنمونا. وإنكار الموت هو إنكار لشرط أساسي لا مفر منه، في حياتنا. ذلك الشرط الذي (نَمُوذُجُهُ) برفق لنضعه على طريق تحقيق نهايته، وأرى أن كلمة إنجاز في الإنجليزية تدل تماماً على هذا المعنى الثنائي للموت، أن تنجز معناه أن تتم، أن تضع نهاية لشيء ما، كما يضع الموت حداً للحياة المادية. ولكن أن تنجز معناه أيضاً أن تحقق، أن تكمل.

لا أود أن يطوف بالذهن إنني أقارن ريلكه بالشاعر (لوركا).
 هما شاعران مختلفان تمام الاختلاف. ما أريد بيانه وإظهاره هذا
 اللقاء بينهما في البحث داخل موضوع الموت عن مركز الثقل في
 فكريتهما عن الكون والحياة. ولكن الشاعر (ريلكه) يعبر عن
 هوس الموت في نبرات تأملية، مصبوعة بألوان من الكآبة
 اللطيفة، ولكنها عند (لوركا) تبرز في صرخات وصيحات
 دراماتكية، وفي استعارات تبرز بألوان مبهرة. مثال ذلك يمكن
 أن نأخذه من الطريقة المختلفة التي يعالجان بها موضوعاً فكرة
 واحدة:

الموت الذي يعيش في أعماقنا، الذي نحمله في أنفسنا.
 فيتحدث (ريلكه) عن وفاة فتاة فيقول (موتك كان شيئاً قديماً،
 بدأ مع حياتك) ويقول (لوركا) متخيلاً أنه سئل (ما الذي تشعر
 به في فمك هذا الأحمر الظامى) فيجيب (طعم عظام جمجمتي
 الكبيرة).

فلدى الشاعر الألماني تم التعبير عن الفكرة بالتقابل المنطقي
 بين شباب الحياة والعمر المتقدم للموت في أعماق الإنسان.
 أما عند الشاعر الإسباني فإن الاستعارات محمله بالحسية
 الانطباعية والتضاد الدراماتيكي بين الفم الأحمر وعظام
 الجمجمة.

ذلك، لأن الخلاف بين الشاعرين، ينبغي أن نعثر عليه، في
 الأصل المختلف لدى كل منهما في الهوس المتسلط عليهما حول
 فكرة الموت.

فريلكه يصوغ ببطء، في ضميره الشعري، عبر تجارب داخلية يحللها ويتأملها ويكتشف فيها نوعاً مما يمكن أن نسميه (مبدأ الموت). ويمكننا أن نتصوره مقفلاً على وحدته، مثل الكيميائي في كهفه، يقطر المشاعر، ويصفي الرؤى، في بحثه عن معنى الموت، ولكن لوركا الذي يعبر عن المشاعر نفسها، حول الموت، بأصالة لا ريب فيها، وبنبرة شخصية، لا يحتاج للبحث عنها، عبر عملية تأملات فكرية، في أغوار معارض الروح. هو يكتشفها حوله. في الهواء الذي يتنفسه، وفي عناء الخدم في بيته، وفي كتب مؤلفة بلغته، وفي كنيسة مدينته هو يجدها في كل شخصية فردية تتعامل مع الشعب، وفي ميراثه من القديم. لقد ولد لوركا في بلد عاش لاحقاب، وأحقاب في ثقافة أسميها أنا (ثقافة الموت).

التعرف على أهمية الموت في حياة الإسبان، أمر شائع في كثير من كتب الرحلات ومعرفة نفسيات الشعوب، لقد اخترنا لمجرد العرض كاتباً إنجليزياً هو هافيلوك أليس الذي يتحدث بإلحاح مصمم عليه ومقرر، حول فكرة الموت المختلطة بالمزاج الأخلاقي لهذا الشعب. لا يمكن إعطاء تفسير سطحي أو متطرف حول هذه الفكرة عن الموت، وإنما ينبغي أن ينظر إليها على أنها ضرب من عبادة الموت، ولا يمكن أيضاً أن تبني على أنها استخفاف ولا مبالاة وإنكار للحياة. ولكن عكس ذلك تماماً. فإنه حين يمنحنا (قلق الموت) يكتف من (قلق الحياة) لدينا بما يجعله أكثر حدة. ما أفهمه من مصطلح (عبادة الموت) هو فكرة عن الإنسان،

ووجوده المبكر الذي كان يعمل فيه قلق الموت. والحذر منه الذي يعمل مع القوى الإيجابية كمحرض لا كعائق للحياة وللعمل. وتوفير إمكانية الفهم الكامل الشامل لمعنى الحياة. وفي هذه الفكرة يمكن للمخلوق الإنساني أن يؤكد نفسه، لا في أفعال الحياة فقط، بل في أشد أفعال الموت أيضاً. إن الوجود الذي تحجب فيه فكرة الموت وتواري أو تقمع، هو ضرب من تمثيل الفعل أمام الشاشة. مسطح غير مفهوم، ويفتقر إلى شيء جوهري، يفتقر إلى بعد العمق، البعد الذي يعطي للحياة إيقاعها من الكثافة والدراما. إن الإنسان يستطيع أن يفهم نفسه، ويستطيع أن يكون كاملاً بإدماج واحتواء الموت في حياته، وكل محاولة لطرد الموت، وعدم اعتباره، رغبة في الحياة. إنما هو تزييف، وخداع يمارسهما الإنسان على نفسه.

قليل هم عظماء الكتاب في إسبانيا الذين لم تتأكد لديهم هذه العلاقة الأخوية بين الموت والحياة، وسوف اختار مثلاً نموذجياً هو (كوفيدو). كوفيدو لا يرفض أي أغراء تقدمه إليه الحياة. وعلى العكس، فإن تجربته للحياة بلغت به كل مراحل تحقيق الوجود فكان مستشاراً لكبار اللوردات في قصورهم، واستمتع بأفضال الملوك، وكان يحبك خيوط التأمر في إيطاليا، ويعرف أحياء الفقراء. هو مثقف إنساني مكتمل، ويكتب اللاتينية والبرطانية الألمانية بالسهولة نفسها. ميال للوقوع في الحب. مصارع ممتاز. مشعوذ محترف، مترجم (أناكريون) شاعر الحسية، وسنيكا الفيلسوف الرواقي. ولا يمكن لأحد أن يخطئ في العثور

على حب ملتهب للحياة عند كويفيدو. ومع ذلك فإن فكرة الموت تصاحب هذا الإنسان، على الدوام (إنك تبدأ الميلاد والموت في وقت واحد). . وكتب في مناسبة أخرى يقول (لقد ولدت لتموت وأنت تحيا لكي تموت) ويقول في موضع آخر إن الساعات رفش يحفر نصبي التذكاري خارج حياتي. كأنه يريد أن يقول، خارج أي حياة أرضية، ذلك النصب، ذلك الصخر التذكاري الذي يتمثل فيه الموت.

إن الجمهور الإسباني الذي يشهد تقديم التمثيليات الإخلاقية يرى فيها، أمام عينيه صورة الموت ممثلاً في ملابس رمزية لامعة. وهو يذهب، ويأتي، ويتحدث وسط جميع القوى التي تحكم العالم. وحوالي ذلك العصر تقريباً أبدعت شخصية (دون جوان) الذي عرف عالمياً بأنه بطل الحب والحياة. ولكنه في الواقع كان من مقاصد مبدعه المسرحي تيرسودي مولينا أن يكون بطل الموت. في غرة نوفمبر من كل عام تقدم مسرحية الشاعر الرومانتيكي زورلا (دون جوان تينيريو) فوق أغلب المسارح الإسبانية. وما يشاهده الجمهور عاماً بعد عام، مجذوباً إليها كما لو كانت تقدم شيئاً جديداً هي في الواقع عبارة عن مسرحية تقدم رجلاً كبطل لحياة طليقة وبطولات غرامية، ولكن في نهاية هذا التمجيد، يشاهد الموت الذي يؤدي إلى انقائه رغم خطاياها العديدة. والجمهور يعجب بالبطل ويستمتع بالمسرحية وفي مشهد موته كما هو في مشاهد حياته يشعر بأن الدون جوان يعرف كيف يموت.

هذه الفكرة أيضاً يمكن أن نتبينها في فنون المعمار والنحت والرسم. إن أكثر المعالم المعمارية طابعاً إسبانياً هو دير الأسكوريال، الذي يتضمن مقر ملوك إسبانيا وأضرحتهم وقد عرف باسم (قصر الموت). وفي هذا القصر لوحة رسمها الفنان (الغريكو) وهي ربما كانت أكثر من أي عمل فني تمثيلاً لفكرة (عبادة الموت). هي لوحة رسم فيها القديس سان موريس الذي تذكر عنه الروايات المتواترة أنه كان زعيماً لفرقة التيان التي عصت أوامر الامبراطور بالتحول إلى الوثنية وتحمل جميع رفاقه الإعدام محافظة على عقيدتهم الدينية. وقد رسم الموضوع بطريقة غريبة. فموضوع التضحية، أي الإعدام قد ربط بخلفية الرسم ورسم أيضاً في حجم متواضع، أما الاهتمام فقد سلط على أربعة فرسان مسلحين. كانوا يتحدثون أو يصغون إلى القديس موريس الذي يبدو من تعابير وجهه ومسلكه أنه كان يغيرهم بأن يستسلموا للقتل، ويلح عليهم بقبول الموت. ولا يبدو على أي وجه من هذه الوجوه القلق أو الخوف. وبرصانة، ووقار يقرر هؤلاء بإرادتهم الحرة، وسرورهم أن يموتوا. والقديس موريس ثابت شامخ، متحمل لأنه يؤكد نفسه في الموت ببساطة بكل تحقق وجوده.

هو يمثل كمال الفكرة القائلة بأن نموت موتنا، موتنا الأعظم كما يقول ريلكه.

والرسم فاليزكيز لم يرسم لوحات دينية كثيرة، ولكن أحسن ما رسم لوحة تتخذ موضوعها من المسيح في ساعات احتضاره.

المسيح يصلب. فهل هي لوحة إنسان يموت؟ كلا. ولكنها لوحة حياة خالدة تحققت في إرادة الموت.. هذا الموت هو انتصار الحياة.

ولا يمكننا أن نتحدث عن ثقافة الموت كما هي خاصية للشعب الإسباني، إذا اقتصرنا على البحث عنها في إبداعات الفن المثقفة، ولكنها متجذرة أيضاً في أهم التعاير عن الروح الشعبية، نستطيع أن نرقبها بوضوح في الأغاني الشعبية، تلك التي توارثت بالروايات الشفاهية، ولكني اقترح أن تلاحظوها في الأعياد. ففي الربيع يجري الإحتفال في إشبيلية بعيدين: عيد الأسبوع المقدس، والمعرض. فالعيد الأول ديني يتميز بأبهة وفخامة وجمال يفوق الوصف. جميع صور القديسين المحفوظة في الكنائس تخرج إلى المدينة، في مواكب حاشدة. محمولة فوق المحفّات والحملّات وتمر ببطء عبر الشوارع، حيث تكون موضع مشاهدة وإعجاب الجماهير المحتشدة وبين هذه الرسوم الرائعة التي تعود إلى القرن السابع عشر، لوحة المسيح فوق الصليب، ومن المؤثر أن ترى فوق رؤوس الجماهير، جسد المسيح العاري، يتقدم خطوة خطوة، أثناء الليل. إن أي إنسان ينظر إلى هذا المشهد، على أنه مشهد رهيب يخلو من اللطف، أو أنه مجرد استمتاع بالرمز الجنائزي لهذا الجسد الميت، سيكون مخطئاً، ذلك أن مشهد موت ذلك الإله الإنسان هو الذي يحقق حياته الأبدية في أذهان الناس.

عندما تنتهي احتفالات الأسبوع المقدس، تبدأ احتفالات

المعرض باشييلية. ومن مباهجها التي تجتذب لغط الناس ولغوهم، مصارعة الثيران. هل المصارعة عيد أم مباراة؟ كثيرون ينكرون عليها هذه الصفات. ولهم مبرراتهم في هذا الإنكار. ولكنها بلا ريب هي شيء من التمثيل وشيء من الخفايا الغامضة. أما ما تخفيه هذه الاحتفالات من معان وما تمثله فهو- في تقديري- يبدو في رد الفعل الشعبي نحو (ثقافة الموت). . . وتبدو الخلبة لكل من يحضر هذه المباراة مهرجاناً للمبهجة الرائعة والتألق. كل شيء يرتفع إلى مستوى الحيوية المبهجة، إلى نبض السعادة الذي لا يعرف الانحسار، مرور المصارعين، برشاقهم المعروفة يوحى بالرقص والتخيل في نفوسهم، ولكن سرعان ما تبدو لمحة من الغموض، الدم الدلالة المزدوجة للموت والحياة. ويشعر المشاهدون على وعي أو غير وعي، أنه عندما يتحرك المصارع ويقف في مواجهة الثور، عندما يكون الاثنان منخرطين في مرحلة من الصراع، يبدو حضور الثالث اللامنظور ويلزمهما بالنظر إلى المباراة بتوتر شديد. أعني به حضور الموت، المصارع يحقق نفسه، ويبلغ أقصى معاني الوجود، المختلف عن وجود الآخرين عندما يظهر للعيان حتى ولو لم يشاهد ذلك مادياً، حضور الموت وخطورته. وفي هذه الحالة يشعر الحضور بحدّي الوجود الإنساني، الإمكانية الثانية للمصارع في إن يعيش أو يموت مركزاً كلها بطريقة دراماتيكية، في لحظة واحدة.

إن الشعب الذي ينطوي في أعماقه على ثقافة الموت فقط، هو الذي يستطيع أن يجد المعنى في مثل هذه الاحتفالات الغريبة. .

التضحية الشعائرية في ديوان لوركا

(شاعر في نيويورك)

ريتشارد سكائيس

نال ديوان لوركا (شاعر في نيويورك) نصيباً ضئيلاً من الاهتمام النقدي، وطبعة (غراف) تتضمن تقديمًا بقلم الاستاذ أنخيل دل ريو يويحي فيه بأن مزيداً من الضوء يمكن أن يلقي على ديوان (شاعر في نيويورك) لإظهار علاقته ببعض الشعراء الإنجليز، وهو بذلك يشير إلى (ت. س. إليوت) في قصيدته (الأرض الخراب) التي لا ريب في أن لوركا كان عارفاً بها، داخلاً في محيط تأثيرها.

وقد كان شعر (إيليوت) من أكبر المفاتيح التي استعملتها في تفسير (شاعر في نيويورك) كرمز للموت والبعث الذين نلتقي بنظيرهما في خرافات الكأس المقدس، وفي قصيدة (الأرض الخراب) نفسها. ولست في مقارنتي له بشعر (ت. س. إليوت) وغيره من الشعراء الإنجليز والشعراء الأوربيين أقوم بدور صياد المصادر، ولكنني أقصد فقط، بيان العلاقات بالنماذج العليا في الآداب العالمية. وشعر إيليوت يشكل عوناً هاماً في هذا المجال.

ذلك لأنه مصاغ بوعي بنماذج عليا في أصوله وصوره . . وأن يكون لوركا قد قرأ إيليوت أم لا، فذلك أمر لا يشغلني، ففي نهاية الشوط فإن ديوان (شاعر في نيويورك) ينبغي أن يفهم ويقيم في جملة بنائه الكامل، لا كوعاء للمصادر والتأثيرات الأخرى عليه، فالرمزية القائمة فيه، على شعائر الخصوبة لدى إيليوت ولوركا، هي أهم مظاهر هذه المحاذاة والسير المتوازي، بصرف النظر عن السرد القصصي في خرافات الكأس المقدس نفسها، ويوضح الاستاذ أنخيل دل ريو وصول لوركا إلى نيويورك، ولجوءه المؤقت في نيويورك فرمونت ثم عودته إلى المدينة، وأخيرا رحيله عنها. هذه المراحل وضفت في هذا المقالة وصفا رمزيا، كما لو كان لوركا يهبط متاهات الأرض الخراب، ثم هزيمته وهروبه المؤقت وعودته إليها ثم انتصاره على أشباح الأرض الخراب.

(ليس للدم أبواب في ليلك) شطر من قصيدة (ملك هارلم) يشير مجازًا إلى المرض الذي اكتشفه لوركا في الأرض الخراب المعاصرة التي هي نيويورك. والدم هنا ليس هو ذلك الدم المسفوح، أو ذلك الذي يواجه التضحية البشرية والحيوانية. وآية الخلل في نيويورك، أن هذه التضحية التي تقتضيها دورة الأحداث الطبيعية لاتقام شعائريًا ولا دوريًا، ولا في لغة الشاعر المجازية. أي لا تقدم لها الأبواب الملائمة لكي تتدفق منها. فغيبة الاحتفال الشعائري والقرايين السنوية للطبيعة يؤدي إلى الاحتقان القبيح لدم غير مراق الذي يتفجر فجأة فيفرض صيغًا مشتتة، وكابوسا من الخيالات التي تمتلئ بها القصائد.

من بين المظاهر العديدة في دوان (شاعر في نيويورك) مظهر يبدو أكثر وضوحا من غيره، ويتجلى في ذلك التشابك والتداخل في

صور الانهيار والعقم والشذوذ، بما يوضح تغلغل الشاعر في
البواطن النفسية. وصور الخراب في الديوان تقع في إطار
مجموعتين :

المجموعة الأولى هي الجماهير المتقيئة البؤالة المدمرة والمفسدة
للحياة.

والمجموعة الثانية هي تلك الأدوات الخاصة بالعقاب
والتواب والتطهير التي ستقع على المدينة. فالقصيدتان مشهد
الجماهير المتقيئة، ومشهد الجماهير البؤالة، تقدمان أكثر مجموعة
مركزة من الأولى. فنحن نرى السيدة البدينة بالقصيدة الأولى
تقتلع الجذور، وترطب جلد الطفل، وتقلب الأسماك على جوانبها
الخاطئة، وتتركها لتموت وتترك جماجم اللحم تنتثر في الزوايا
والأركان، ويقدمنا الديوان عبر قصائده في صور طبيعية متعرضة
للعنف، ومخلوقات مخبولة عائدة من جولة، أو صورة الفراشة
الغارقة في بحيرة والبحار الذي قطع راسه مؤخراً، وعيد الميلاد في
هدسن، ومخلب القط الذي سحقه راكب دراجة، والقداس
والشجب. وبين نذر العقاب العديدة المنتشرة في الديوان ثمة
صورة عن المدينة المؤرقة، المدينة التي لا تنام.

ستأتي الأغوانات الحية لتعض الرجال

الذين لا يحملون

أما الذي يلوذ بالفرار بقلب ممزق مرتاع

فسوف يقابل عند الزوايا

التمساح الهائل

الهاديء في ظل احتجاجات الكواكب

ومهما يكن من أمر، فإن العذاب الحقيقي الذي يعبر عنه لوركا في (الشاعر في نيويورك)، لا نجده في صور العنف والشذوذ وسفك الدماء التي تفرضها المدينة على الأشياء الحية، ولا في تلك المخلوقات الكابوسية التي ستنجبها المجزرة اللانسانية في نيويورك، كوسيلة وحيدة ممكنة للتكفير عن خطاياها. إنها من الشذوذ بحيث لا تستثير أي تعاطف معها. ولا تقتضي في أكثر الأحوال سوى هزة كتف. ولكن عذاب الشاعر الحقيقي، في ديوانه (شاعر في نيويورك)، هو سرد لوركا لحكايات بحثه عن المعنى والهوية،

في تلك الغاية الحقيقية، ذلك البحث الذي يتخذ في الوقت نفسه شكل البحث عن الحب، وأحيانا شكل بحث الشاعر عن ذاته الضائعة التي فقدتها في هذه البيئة التي تطوقه بلا انسانيته، وبلا محدوديتها «وأخيرا يتخذ شكل البحث الذي يجعل تعبيره الأساسي محاولة لإقامة تضحية ذات معنى ومنظمة، يكون مردودها على الشاعر والمدينة نفسها، العثور على الهوية المذكورة، ومكانها في النظام الكوني، وذلك هو النمط الذي سأتبع أثره في هذا المقال.

كثيرا ما يستخدم لوركا (العيون) رمزا لهويته الضائعة. وهناك مشابهة باهرة بين (ت. س. إلبوت) في استعماله للعيون كرمز للخصوبة والخلاص في (الأرض الخراب والرجال الجوف) والظهور المتواصل للعيون في (شاعر في نيويورك). ففي الأرض الخراب، عينا الباحث عن الكأس تخونانه وتخذلانه ويرد هذا الإخفاق والخذلان في فقرة فتاة زهرة الياقوت، رمزا لعجزه الروحي والجسدي.

عيون لا أجسر على اللقاء بها في النوم في مملكة موت الحلم
هذه العيون لا تبدو هناك، العيون ليست هنا
ليس هناك عيون هنا، في وادي موت النجوم هذا،
في هذا الوادي الأجوف، هذا الفك المكسور لمملكتنا
الضائعة

والعيون كما تبدو في (الرجال الجوف) تذكرة مؤلمة بفقدان
الخلاص. ومهما يكن من أمر، فإن حال الرجال الجوف من
السقوط، بحيث لا يبدو التذكير بها إلا في شذرات متفرقة.
(لقد أعطيتني زهرة ياقوت فسموني فتاة زهرة الياقوت ومع
ذلك عندما عدنا متأخرين من حديقة زهرة الياقوت ويداك
ممتلئتان، وشعرك مبلل، ولم أستطع الكلام وخذلتني عيناوي ولم
أكن حياً ولا ميتاً ولم أع شيئاً، أنظر إلى قلب النور، أي الصمت
منبوذا وحيدا في هذا البحر).

ويبدأ بحث لوركا عن الهوية بإستدعاء عيون طفولته في
قصيدة 1910 (إفتتاحية) فهو يأمل في أن تتحول (الأرض
الخراب) إلى رؤية من شبابه الغابر الذي لم يتعرض لانحرافات
هذه المدينة.

عيناوي اللتان تعودان إلى ألف وتسعمائة وعشرة
لم تريا دفن المولى
ولاعيد الرماد لذلك الباكي عند الفجر
ولا القلب الذي يخفق منطويا على نفسه
مثل حصان البحر

وسيلتقي هنا فوراً بالآخفاق. وفي لغة إيليوت، فإن العيون لا تبدو في موت مملكة الأحلام. وكل ما يستطيع أن يستدعيه الشاعر سلسلة من الأشياء غير المترابطة ذات معنى منذر بالشر والتشاؤم. وتظل العيون مغلقة في طوايا الذاكرة، وكل جهد للعثور على معنى لها خارج الأرض الخراب متخلى عنه

لا تسألني شيئاً
لقد رأيت أن الأشياء التي تبحث عن مغزاها
تعثر على الفراغ
هناك ألم الخواء في الجو الخالي من الناس
وفي عيني توجد مخلوقات
مكسوة بلا عري

وفي قصيدة (طفولتك في متون)، فإن اتجاه البحث لدى الشاعر يتحول من شبابه إلى الحبيبة الضائعة. فتبدأ القصيدة بلازمة من شعر الشاعر جورج غيلين (أجل.. طفولتك، إنها أسطورة الينابيع الآن) التي لها تأثير تصريح يقيني حاسم. والطفولة التي يتحدث عنها الشاعر هنا، هي طفولة فتاة وقع في حبها ذات يوم. والقصيدة محاولة لإعادة اكتشاف المعنى الإيجابي، لذلك الحب الضائع. والحركة الرئيسية في القصيدة تكمن في موضوع ذلك الحب الذي كبرت طفولته، وتمثلت في امرأة ناضجة (السيدة) التي لا تحفظ أي معنى من المعاني القديمة في نظر الشاعر، تماماً مثل وقوعه في وضعه الحالي في نيويورك، ممثلة هنا في متاهة من القطارات والفنادق المعزولة. والتحول من طفولتك إلى السيدة مشروط بالثورة التي جربها الوضع النفسي للشاعر، ويمثل ذلك بداية لحكمة خفية سيارسها لوركا كما سوف نرى.

فالسيدة يرمز لها هنا بقناع يحاول الشاعر أن يزيحه ولكن بلا جدوى، طالما لا يقدر على أن يكتشف هويته في هذه المدينة. تماما مثلما حطم ذات مرة المعنى الإيجابي لطفولتها الماضية، رموز العقم في مشاهد الحكمة وحددت براءتها رجولته. أما الآن فإن ميل المرأة المتأني من التباسات الأحلام القصيرة والسبل المضللة ستشل الرجل الأبولى الذي صاغته هي عمليا. وعلى كل حال فإنها تصمّم على ملاحقة كل الزوايا التي يمكن أن تختفي فيها تلك الروح التي ضاعت منها، أو على الأصح (ضاعت منه) فإذا عثر عليها أمكنه أن يزيح القناع الذي يخفي العاشقين عن بعضهما.

نموذج حب أعطيتك أيها الرجل الأبولى

بكاء مع الليل المجنون

ولكن وجبة دمار يلقيها

شاحذا منها الأحلام القصيرة المترددة

فكرة الجبين، وأضواء الأمس

دلالات وعلامات المصادفة

وخصرك الرمي غير المستقر

ينتظر فقط المذراءات التي لا ترتقي إليه

ولكن، ينبغي أن أبحث في الزوايا

عن روحك الفائرة الغائبة تلك التي لا تفهمك

بألم أبوللو الملجم

الذي أحطم معه القناع الذي ترتدي

ورغم أن الروح المنشودة هي شيء يفوق الوصف (قفزات

عزلانية عبر نهد لا نهائي من البياض الناصع) فإنه مُصير على حقه

في البحث عنها، وإدانة تلك القوى المدمرة التي تعوقه عن الوصول إليها. إن الروح الضائعة، لا يمكن العثور عليها من جديد، لدى الشاعر أو السيدة، ولا في كل زوايا الكون، ولكن في أغنية الشاعر حيث تظل حلما مُصاناً من طفولته. ويصور محاولة قتل جمال الذكرى البريئة لطفولته من خلال رموز من العقم. وأولئك الذين يعوقون الشاعر عن إعادة اكتشاف حبه الضائع بأن يتغنى بجماله، قد صوّروا باحثين عن القمح الساتورني في الثلج، ويخصون الحيوانات في السماء.

لن يقفل فمي أنت الذي تبحث
عن سنابل ساتورن فوق الثلج
أو تخصي الحيوانات في السماء
عيادة التشريح وغابته
يا حبي، يا حبي، يا طفولة البحر

وهكذا بالتعرف على رموز أبيات الشاعر، على المورد الحي الذي يغنيها، والذي يحقق في النهاية المعنى، أو يعطي الأسطورة للتضحية الشعائرية (والفكرة القاتلة بأن الشعر بطبيعته الأصلية يفرض نظاماً على الفوضى والاضطراب، شيء مألوف للنقد الحديث وعرفت دائماً لدى الشعراء العظام. وهي هامة جداً في ديوان (الشاعر في نيويورك)

وبالانتقال الفجائي من حبه إلى أبياته، نلتقي أيضاً بأولى التحولات المتعددة في الديوان بتغيرات في الموضوعات والرموز والأشخاص وسيكون من المألوف، أن نلتقي بغرام الشاعر كما نلتقي بشعره كرمز للقوى المجددة للحياة، أو القناة التي يحقق من

خلالها كسب الهوية. وفي قصيدة (الليلة الحاملة) على سبيل المثال يستدعى الحب عبر رموز العقم (صخر بين المياه، صوت في الريح) كقوى مولدة للقوى الجديدة (يكفي من حب بعض حبنا المعلن، ذلك أن البراعم ستصبح حبا في أطفال آخرين).

إن العيون التي لا تبدو في مملكة حلم الموت، تظل تراوغ الشاعر في (الكنيسة المهجورة). هنا تتحول الهوية الشخصية التي حاول أن يبحث عنها في طفولته وحبه المفقود، وتتمثل في ابن الشاعر الميت. وعبر القصيدة يتحول الابن تحولات عديدة فيبدو في صورة ابنة، ثم سمكة، ثم بحر، ثم عملاق، ثم دب، ثم في كل شيء ذي حجم أسطوري في القصيدة في الشقائق، والفواكه المدوّدة، في الحمار والثور في كل الأشياء التي قابلها في بحثه عن ابنه والتي تعرضت بدرجات معينة إلى التغيرات، ويمكن فهمها كتحويلات الابن، أو كرموز للهوية.

وباختصار فإن الابن رمز، مثل رمز إخفاق العيون في (الافتتاحية) وكذلك السيدة في قصيدة (طفولتك) لكل مظاهر الانحراف والعقم والحياة المخصية في أرض خراب نيويورك، والابن هنا له المعنى نفسه الذي تتخذه البنات المفقودات في رومانسيات مارنيا برديدا، ميراندا وفررناند في مسرحية (العاصفة) فكلها لدى شكسبير رموز غامضة لخلاص مفقود، كما أنها تجسد سر الولادة والبعث (كما هو الشأن في رمز النموذج الأعلى (الطفل). فالابن هنا قريب إلى الابن في الكنيسة المهجورة، وطفل ستاسون الصغير والطفلة الغارقة في البشر. فكلها أي ستمتوتون والطفلة الغارقة في البشر رمز إيمان يرتد إليه الشاعر، ويلوذ

به ولكنه يخذله . فيموت ستانتون بالسرطان وتغرق الطفلة في بئر
لا تعيد قذف ما غرق فيها.

ورغم أن (الابن) في الكنيسة المهجورة مكسو بكل صور
الإيمان، فتحوله مثلاً إلى سمكة من التراث التقليدي للكنيسة،
يخفق كرمز قوي يرضى به الشاعر، ورغم أن هذا الصعود قصد به
قرع أجراس الكنيسة، فإن الشاعر يكتشف أن الفاكهة المدودة
وأعواد الثقاب المحترقة، والقمع المبرنس العملاق لا تكفي . فربما
لو كان ابنه دُبا لما تحمل الشاعر اغتصاب الطبيعة، بربط البحر إلى
شجرة يغتصبها فيلق) وهو ما يواجهه الشاعر:

لو كان ابني دبا
فلن أخشى عليه حيث التماسيح
ولما رأيت البحر يرسو على الأشجار
حتى يزنى به ويجرحه
ضجيج الكتائب

وقبل أن يلتفت لوركا الى التضحية الشعائرية، ثمة إتجاه
آخر صوب إليه بحثه عن الهوية وهم شعب الزوج في مدينة
نيويورك. فقد شعر أنهم أقرب بحكم تراثهم السحيق إلى قوانين
الكون البدائية والخالدة التي فصلت هذه المدينة (الأرض الخراب)
عنه جماهيرها والتي فقد الشاعر أيضا كل صلة بها.

في (نواميس الزوج وفردوسهم) فإن نواميس الزوج كشيء
مميز لهم يفصلهم عن عقم الجماهير، قد تحدت في هذه القصيدة .
فالقصيد لا تقدم وصفا نفسيا للجحيم والنعيم، ولكن تحدد
أوضاعا روحية كإشارة إلى أن الوصف التالي في الديوان لمدينة

نيويورك هو (تموضع) للأمراض الروحية التي يتركز اهتمام لوركا بها لا كدليل على مجتمع آلي، فإن هذه القصيدة مفعمة بشكل عميق بالتصوف السلبي. ومصطلح التصوف السلبي كما استعمله هنا، ينطوي على عالم من المثالية الأفلاطونية. ولكنه ينكر أي معنى - هوية - أو واقع على عالم التجربة.

فبطل (إليوت) في أربعاء الرماد) يتخلى عن الأمل في البعث الجنسي (الوجه المبارك) والبعث الروحي (الصوت)
أنا أنكر الوجه المبارك
وأحجب الصوت
لأنه لا أمل لي في العودة
ثانية

إنه يأمل في العثور على السلام بانتهاج طريقة القديس (يوحنا الصليب) وبلاستسلام للإرادة الإلهية. والمثال في شعر لوركا أيضا يقوم على إنكار الذات. فالنوام يلمحون ملائمتهم الجانبية، ولا يبقى منهم سوى خواء الرقصة فوق الرماد. والزواج يكرهون كل صدام أو حتى أي ظلال تشوب إنكارهم الواسع الفسيح بل إن كرههم يمتد ليشمل وعد الكلمة أو أي أمل تجريدي (سهم معنوي) زرقة المعايير التي تبدو نقیض السلبية الشرقية. إنهم يفضلون ما يفوق الوصف.

هنا في الاعشاب النهمة، تضطجع الصدور حاملة
ويتبلل المرجان بياس الخبر
ويزيح النائم صورته الجانبية في خصلة الحلازون
ويطل ضياع الرقصة على الرماد الأخير

إن الفقرة الأخيرة من قصيدة (نواميس الزنوج وفردوسهم) تقدم إلينا موضوعين لا يمكن أن يفهما إلا في آخر مراحل تطورهما بالديوان، قابلية المرجان للإمتصاص والعشب النهم. ونقيض المرجان المصاص بفردوس الزنوج فإن الصخور الجافة هي من الرموز الهامة الدالة على العقم، في قصيدة (الأرض الخراب وأربعاء الرماد). (وفي السماء الحية) التي يختار فيها الشاعر التخلي عن التصرف السلبي لفردوس الزنوج ويتجه بتصميم للبحث عن الكأس المقدس، فإن الصخور ترمز إلى المكان الذي ينبغي أن ينجيه ويمكن تأويل (العشب النهم) على ضوء قصيدة «طلل» فعشب الأطلال يحمل الطابع الغامض لتحوله في (الأرض الخراب) إلى صور للأرواح الخيرة والشريرة. ومثل القمر في جميع أعمال لوركا فإن العشب مدمر ويتطلب التضحية (القربانية) . . .

رأيت الأعشاب قد جاءت

فألقيت إليها خروفا يتغو

تحت أسنانها الصغيرة وشفراتها الحادة

ولكنها أيضا هي رموز للتطهر. إن النعمة السائدة في

(طلل) هيء الإسلام للموت التطهيري.

خذ بيدي يا حبي

ومن الزجاج المكسور بالبيت

الدم لتخليص شعره

أنت وحدك وأنا سنبقى

هيء، هيكلك العظمى للربح

أنت وحدك وأنا سنبقى

هيء، هيكلك العظمى للربح

علينا أن نبحث بسرعة يا حيي بسرعة
عن قسماطنا الجانية المؤرقة

إن المقارنة بالاستسلام إلى موت تطهيري في القسم الثاني
من (أربعاء الرماد) تصنع مشابه بين العشب والفهود البيضاء
الثلاثة بقصيدة اليوت وبين الهيكل العظمي عند ودققة العظام
(في أربعاء الرماد)

(أيتها السيدة، ثلاثة غمور بيضاء، تربض تحت شجرة
العرعر، في طراوة النهار. بعد أن أطعمت حتى الشبع. وفوق
ساقبي وقلبي وكبدتي، وذلك الذي يحويه تجويف جسمتي. وقد
قال الله. أتحيا هذه العظام؟ أتحيا هذه العظام؟ وقالت تلك التي
كانت داخل هذه العظام الجافة مزققة :

بسبب طيبة هذه السيدة
وبسبب حبها، وتبجيلها
للسيدة العذراء، في عبادتها
فإننا سنشع أنوارا ساطعة.
وأنا المخدوع هنا، فإني أقدم أعمالي للنسيان
وحيي أقدمه إلى ذرية الصحراء
وثمر الأرض. فهذا الذي يستعيد لأحشائي خيوط بصري
وما لا يهضم مما رفضته النمر...

في قصيدة (طلل) تغدو شجرة العرعر رمزاً للبعث والفهود
الثلاثة (تطهيرية) وإلى حد ما أيضا، طيبة هذه السيدة تتجمع في
العشب. فإذا أضفنا إلى ذلك معرفتنا أن الاتهام نمط من أنماط
الهبوط. فقد اكتشف دانتى أن الشيطان يلتهم ضحاياه في قاع

الجحيم، فإن رمز الطلل في (شاعر في نيويورك) يغدو واضحا كل الوضوح، إنه نزول تطهيري يلحق به البعث في (القداس والشجب) و (العشب النهم) له أيضا مكانه في فردوس الزوج. وطالما ظل الزوج ضحية للحشود، ويتحملون موتا تطهيريا من أجل المدينة، وهم الجنس الذي يقوم عليه أمل البعث، فإن العشب يظل رمزهم المطابق.

ومهما يكن فإننا بالصورة المثيرة للشفقة في المقطع الأول من (ملك هارلم) للزوج وهم يقاومون عملاء الخراب بملقعة. نفطن إلى أن الزوج أنفسهم قد خيبتوا أمل الشاعر، كما خيبته رموز إيمانه الأخرى، ونذكر أن الزوج الذين يسحقهم في بدلة الخدم، أصحاب الملايين في نيويورك عاجزون عن الاستجابة لنداء دماهم البدائية التي عقد عليها لوركا كثيرا من الآمال.

أحد الملامح البارزة في قصيدة إليوت (الأرض الخراب) أن تحول الباحث عن الكأس يكاد يحل في كل شخص من أشخاص القصيدة فهو أولا تيرسياس الذي هو أيضا العاقر أو الملك المتوعك، ثم يبدو في شخصية ترستان، والبحار الفينيقي والرجل المشنوق، وستنتون. وانطوني، وسويتي والشاب العقبي، وفردناند، وبارزيفال، وسيجفريد، وفليباس، والملك صائد السمك، والقديس أغسطين. ومثل هذه التحولات كما أشرت من قبل هي من الملامح الهامة في ديوان (شاعر نيويورك) ففي قصيدة (ملك هارلم) فإن الهوية بين لوركا وملك هارلم، مهمة جدا (وهي تفسر ثوب الخادم الذي نجده حبس فيه كمثال لضياح الإيمان لدى لوركا الذي سيظهر في الديوان فيما بعد بمثل أهمية تشخيص هويته

في (والت ويطمان) وفعلا فإن مقارنة (شاعر في نيويورك) وتيرسياس، النبي الأعمى الباحث عن الكأس، والملك صياد السمك الذي يعاني من مرض الأرض الخراب، في الوقت الذي تكون هويته الوسيلة الفعالة لخلاصه، تلقى الضوء على معنى ديوان لوركا ومفهومه. لقد ناقشت عمى الشاعر في قصيدة (افتتاحية) وعقمه في قصيدة (طفولتك في ستون) إن تشخيص الكأس وطرح السؤال الوارد سأناقشهما في الكلام، على (القداس والشجب) وأخيرا في (صرخة في روما) تسربل الشاعر برداء نبوة يوم الحساب معتصما ببرج يرفعه فوق الإنسانية العاجزة عن منع الكارثة ولكنه يتنبأ بالبعث القادم.

وقصيدة (ملك هارلم) ترمز إلى هزيمة الشاعر باطنيا بعجزه الذاتي، وخارجيا بفساد المدينة. وهي أيضا تتضمن نبذة بعصر جديد تسود القصيدتين الأخيرين من هذا الديوان. فالملك وهو أداة الخلاص ضائع في البداية ضياعا لا أمل فيه فقبل العثور عليه، لابد من الهبوط لمصارعة قوى الشر التي تجتاح المدينة وقد رسم هذا الهبوط كعبور لجسر (وهي رمزية أرتوزكسية تتردد كثيرا لدى دانتي وفرجيل) والقوى التي ينبغي مقاومتها والتغلب عليها، بلغة نيويورك أرض الخراب هي باعة الويسكي واليهوديات الثريات المستحجات بالرغوة إلخ... ومما يؤكد تفسيرنا لمرض المدينة أو المرض الروحي لدى الشاعر فإن تفاحة الشيطان والتنين الخرافي يظهران في صورة تمساح. إن الرؤى التي تبدو في الهبوط (العطر الذي نحمله في رثائنا) في هبته صنوبرية لاذعة (والجمال الفائق لمرواح الريش ونحاسيات المطبخ وقدره) رؤى معهودة لدى الشعراء الرمزيين الذين لا تفهمهم إلا القلة النادرة، فالأولى مزجها بين الرؤية والشدى تذكرنا (توافقات) بودلير وغيره من

الرمزيين. والثانية التي تتحدث عن الجمال الفائق في أدوات المطبخ تكاد تتأخم العبث واللامعقول وهذا ما ينبغي أن يظهر به تدفق الرؤى المسعورة لدى غير الميثديين ولما كان (ملك هارلم) والشاعر لم يكمل حتى هذه النقطة من الديوان، الهبوط فلا بد أن تلتف رؤاه في عبادة رفيعة من السريالية التجريدية.

إن التحول الذي كان على (ملك هارلم) أن يعانيه في القصائد التالية من الديوان، وفي القداس والشجب، وكما يبدو واضحاً في رؤية الملك يضحي به تضحية شعائرية قد استبقت في الفقرات الأخيرة من قصيدة (ملك هارلم). فسر شعائر الخصوبة التي يؤمن بأن أرواح الالهة التي تذبح لا تموت بل تتحرر لتسبغ حياتها على غلال ألعام، يرمز اليه هنا بالحية وبالجمار الوحشي والبغل الذي لم يصبه شحوب الموت والأشجار الصاخبة التي لا تموت في لحظة قطعها وإسقاطها وبغل الملك السندسي. إن نبات الشوكران والحسك والشوك كلها رموز إيجابية للبعث (سقراط والمسيح).

لا الأفعى ولا حمار الوحش ولا البغل
أصيب بالشحوب يوماً أمام الموت
وحطاب الغاب
لا يعلم متى تموت الأشجار الرائعة
التي يقطعها
أينتظر ما تحت ظل ملكهم السندسي
حتى يهدم الشوكران والعوسج
والقريص
آخر الرفات

أما القصيدة المزدوجة لبحيرة إدم هي من جديد، صوت حالة روحية سابقة، تُجهل أهوال (الأرض الخراب) التي تبدو للشاعر في متاهة من رموز الخصب والقوى الروحية. وعلى كل حال فإن عودة هذا الصوت عودة عقيمة بشكل مثير للأسف (إلى الوقعة، يلحق قدمي) بسبب عمى لوركا الروحي الحالي.

رغم محاولة العودة إلى حالة البرابرة (وعنى أمر ذلك الباب) إلى بستان ذوي الأطراف الكليفة والوثبات السعيدة) والحالة من الحاضرة تقدم في براءة أفسدتها المعرفة الممنوعة إفسادا قويا. والصعوبة تكمن في أن النزول إلى الأغوار السحيقة من الأرض الخراب قد بلغ من العمق درجة تصعب معها العودة قبل أن تعانق معانقة لا كاملة قواها السوداء.

إن الطارئ المستجد، يمكنه أن يرحب ترحيباً حاراً بالتخلي عن العالم، (ولكنني لا أريد المادة ولا الظل) يريد أن يعود فقط إلى حالة الطهارة السابقة. ولكن القوى الطبيعية اللاأخلاقية التي قدم إليها في لغة (الشاعر في نيويورك) ببهرجتها ومساحيقها، تغمره وتغلبه على أمره. وفي لغة جوزيف كونراد وهو شاعر آخر من شعراء الهبوط أن الجواب الوحيد الممكن بعد هذه الرحلة التي بدئت هو (إني اغطس في عنصر التهلكة)... وفعلًا فإنه لا مفر في نهاية القصيدة من مطاردة الضباب والأحلام والموت..

ولنواصل البحث عن التشابه مع جوزيف كونراد، في قصته القصيرة (اللورد جيم) فلا بد أن نفهم، أن النزول الى عنصر التهلكة لابد أن يكون اختيارا إراديا ذاتيا. وفي هذه الحالة فقط فإن الطارئ المستجد، إذا استعاد جميع المحن التي استتبعها نزوله فإنها حينئذ تنتهي ببعث مظفر. إذ ترفعه من متناقصات التجارب الواقعية العابرة إلى منزلة من الكمال وتسامي المعرفة. ويحقق اللورد جيم انتصارا مأساويا في خاتمة قصة كونراد القصيرة بأن يصمم بأن يعرض نفسه لعنصر التهلكة التي حاول أن يهرب منها في البداية. وهذا القرار مستخدم في ذلك التطور التدريجي الذي يصفه شاعر نيويورك، نحو نظرة أكثر انتظاما إلى أمراض المدينة. وقد ذكر ذلك مباشرة في قصيدة (سواء حية) وفي مناقشة (نواميس الزوج وفردوسهم) أشرت إلى التشابه بين صورة الصخر الجاف في السماء حية وقصيدي إليوت (الأرض الخراب وأربعاء الرماد) كرموز للعقم. وهي كما قلت صيغة من صيغ العقم متصلة بتصوفية سلبية وقصيدة (سواء حية) هي عودة حاسمة من الصخور الجافة إلى الحالة الإنسانية رغم الوقائع التي ستكشف عنها في الصراع بين قوى الطبيعة ذاتها. (فقرب الصخر الصلد والحشرات الخاوية، لن أرى صراع الشمس مع المخلوقات النابضة بالحياة)... ولكن الغوص في المتناقضات ينطوي هو أيضا على أصوات الحياة وتدفقاتها الروحية والنموذج الأعلى لطفل البعث..

ولكنني سوف أمضي نحو أول مشهد
من الضربات والسوائل والضجيج
الذي يتغلغل في الطفل الوليد

حيث يبحث كل مظهر سطحي
حتى أفهم أن ما أبحث عنه
له مركز فرحه
حين أحلق معفرا بالحب والرمل

إن محاولة إقامة نظام عبر طقوس الموت القرباني، يكتسب أهمية متزايدة خلال تطور الديوان. غير أن فقدان الهوية، القربان المضحي به، وانتقاله في الموت إلى العدم الكامل، بدلا من الدفن وفق الطقوس المتعارف عليها، تحبطان هذه المحاولة. وفي مستهل قصائد (الشاعر في نيويورك) المعنونة (عودة من نزهة على الاقدام) تلقى الشاعر قد اغتيل في متاهة من اللاهوية (مع دمي المتغير كل يوم... أنا... قتل السماء) وفي حكاية الاصدقاء الثلاثة فإن موت الاصدقاء الثلاثة ثم الشاعر نفسه يصور المزيد من احباطاته، فالثلاثة قد ثلجوا وحرقوا ثم دفنوا ومع ذلك فإن وسائل موتهم بعيدة عن شعائر قربان المذبح، فهم يموتون في عوالم المضاجع، في عوالم تمزق العيون والأيدي والأكاديميات الخالية من القمم والذرى. ويدفنون في قنينة (جن) تافه المذاق وعيون الطيور الخابية).

ومن الواضح أن الموت لا بد أن يتم في إطار الشعائر لكي يكتسب معناه القرباني. إن بقايا الشاعر بعيدة عن أن تقتضي حتى في المقاطع القصيرة، وانه لينأى بذلك عن البعث، أو أن يشارك إله الخصب المصري أوريريس أضرحته المميزة.

لقد ذهبوا إلى المقاهي والمقابر والكنائس
وفتحوا الخوابي والخزائن
وفككوا ثلاثة هياكل عظمية

لينتزعوأ أسنانها الذهبية
ولكنهم لم يجدوني
لم يجدوني...
ان الاسطر الثلاثة الاخيرة من القصيدة
وفهم أن القمر السادس
قد هرب فوق السيل
وان البحر قد تذكر فجأة
جميع اسماء الغرقى

تقدم رمزا لخلاص عبر الماء في القصيدة. والرمز هنا تنوع
لأفكار الخلاص عبر الحب أو شعر الشاعر نفسه الذي التقينا به في
(طفولتك في فتون) والأبيات الثلاثة شبيهة باستعمال (إليوت)
للماء كرمز للخلاص في (الأرض الخراب) ومارينا الرمز المبهم
للقمر كدمار وخلاص للإنسان، إنه بعث عبر الموت أمر مألوف
عند لوركا. ففي قصيدته، فأن القمر هو الذي يهرب عبر السيل
نحو البحر وليست الابنة المفقودة أو البحار الفينيقي. وبهما يكن
فإن صورة أسماء الغرقى الذين يقع تذكركم فجأة من قبل
البحر، هي مشابهة مذهلة لوجه الطفلة المفقودة التي تنجد بفعل
البحر في (مارينا).

والطفلة الصغيرة الغارقة في البئر، فإن الاختلاف المهم في
رمز الماء يتمثل في أن البئر التي غرقت فيها، معكوسة في جو
(الأرض الخراب) فالماء هنا هو الذي لا يلفظ شيئاً. فالخوف ليس
من غرق الطفلة، ولكن من البئر التي لن تلفظها ثانية. إن الماء
كرمز لقوة البعث التي تعطي حياة جديدة كما استخدمه إليوت،
وكما يبدو في (عاصفة) شكسبير التي يعاني فيها كل شيء تبدل

البحر الى شيء غريب وغني، متضمن في هذه القصيدة. ويضيف (الغصن الذهبي) قبائل بدائية، ترمي تماثيل من القش، تمثل آلهة الخصب، في نهر يخرج منه إله جديد، في أيام معدودات. وفي بعض القبائل يقذف بالتمثال في النهر، عند نقطة خارج المنطقة السكنية، ثم تنتظره، وهو يمر بمنطقة سكنى القبيلة، وحين يصل إلى النقطة العائدة إلى القبيلة فإنها تقوم بانتشاله من النهر، كما لو كان إلها مبعوثا من جديد. وبهذا المعنى الضمني للماء، كرمز للبعث فإن الفهم غير المباشر بأن هذا الماء لن يلفظ الطفلة يتخذ سمة قوية..

إن رفض كل شيء وقتي زائل، بواسطة التسامي في الصوفي السليبي، معارض للإيمان بعقيدة التجسيد التي يقتضيها عرض لوركا للقربان الطقوسي (مشهد لنيويورك) ترفض إمكانية أي بعث أصيل في أساس الخبرة البشرية. والنوافس اللواتي يمتن أثناء النفاس يعلمن أن كل شيء يجد نهايته وبدايته في عقم الصخور الجافة، وفراغات الفضاء الأجوف. حتى إمكانية الألم الساذج التي تحدد شروط عجز الإنجاب، مرفوضة أيضا، وعلى كل حال فإن الطريق الخاصة التي ينظر بها إلى العدم والخواء في قصيدة «بانوراما نيويورك العميانية» لنقطة ثابتة في عالم دوار يهيء الطريق لكي تبلغ التضحية الشعائرية ذروتها في (القداس والشجب)..

إن العبء الذي ينهض به الغصن الذهبي، تأليف فرازر هو إظهار عالمية المذهب الحيوي وشموليته. وفي المذهب الحيوي أن الجوهر أو الروح في جسد يمكن أن ينتقل من إنسان إلى آخر. وأن قوة الحياة في مجتمع كامل تكون مرتبطة بشخص واحد، أو بشيء واحد هو الطوطم. إن عنوان دراسات فرازر الضخمة قد جاء من

أسطورة ملك الغاب في بلدة (ينجي) الذي لا يمكن قتله من أجل استبداله بملك أصغر منه سناً وأكثر منه رجولة إلا بعد كسر الغصن الذهبي الذي يعتقد بأنه يؤوي روح الملك وبالتالي قوته الخارقة. وقد وردت الأسطورة في الكتاب السادس من (إنبادة) فرجيل.

في قصيدة (البانوراما العميانية بنيويورك) ينزع تجسيد الغصن الذهبي ويوضع في مملكة الاستعارة اللغوية للصوفية السلبية. فالغصن الذهبي يحتوي على رجولة وهوية الشاعر، وكل المدينة تتحول إلى استعارة متمثلة (في حرقه صغيرة لا محدودة في عيون الأنظمة الأخرى). . . التي هي لا شيء ولا مكان. وهكذا نأتي إلى تحديد لأمراض الأرض الخراب في نظر لوركا، وهو الضياع الكامل للإيمان بالوقتي في الآتي، في التجسد، في التاريخ تحدد شروط عجزه عن العمل للقيام بتحرير ذاته من هاوية اضطراباته النفسية.

(كلهم يعرفون الألم الذي يصيب الموت، ولكن الألم الحقيقي ليس حاضراً لدى الروح، هو ليس في الريح، وليس في حياتنا، ولا في الشرفات المعمورة بالدخان فالألم الحقيقي الذي يوقظ الأشياء، هو حرقه صغيرة لا محدودة في العيون البريئة للأنظمة الأخرى.)

ورغم أن لوركا قد بحث عن معنى في التجربة الآنية مثلاً في جملة المعاناة البشرية، فقد أخفق في اكتشافها. وقد بدا هذا التفسير واضحاً في الفقرة الأخيرة من القصيدة، حيث يرفض كل ما هو إيجابي، مما يرمز إلى الحقيقة الأرضية (هنا توجد الأرض فقط، الأرض بأبوابها الدائمة، التي تؤدي إلى احمرار الفواكه). .

ويشعر لوركا عند هذه النقطة، أنه لا يمكنه أن يؤمن إلا بعالم من المثل الأفلاطونية، وطالما لا يمكن بلوغها، فهو إذن يائس مكتئب. إن الإيمان في شعره، كوسيلة للخلاص الذي عبّر عنه في قصيدة (طفولتك في منتون) قد فقده لأنه ليس هناك (توجع في أصواتنا) وآلام الإنسانية وخلاصها لا يكمنان هناك أيضا. وحتى مرحلة (المطهر) التي تقابلنا في قصيدة (طلل) قد جردت مجازا من التجسد فقد أسكتت أسنان التطهر في الحرير الأسود.

قصيدة (القداس والشجب) هي من حيث مستوى قوة التصوير والرمز، ومن حيث أنها المركز الذهبي والعاطفي، لمسيرة الديوان، فإنها أكثر قصائد (شاعر في نيويورك) تأثيرا. ففي هذه القصيدة، يبلغ لوركا الذروة في كل من رؤياه التنبؤية ونهاية بحثه المضني، عن المعنى والهووية، في هذه المدينة، والمعنى الهووية يكتشفان في الممارسة الإرادية لشعائر التضحية الذاتية. والتضحية تربط الشاعر بالنظام الكوني فتحقق هويته كضحية قربانية يعطي منها للكون معناه ويقاءه. وباكتشافه لهويته يصبح لوركا قادرا على تسمية الأشياء التي تحيط به.

هذا ليس الجحيم ولكنه شارع، وليس هو الموت، ولكنه معرض فواكه.

لقد صار فجأة قادرا على أن يرى ما حوله موضوعيا دون أن يضطر إلى الإلغاء الكلي لماضيه :
في فجر نيويورك الخداع
توجد الجبال
ذلك أعرفه
والعدسات من أجل كهنة المعرفة

ذلك أعرفه
ولكني لم أحضر لكي أرى السماء
وإنما جئت لكي أرى الدم المعكر
الدم الذي يحمل الآلات إلى السدود
والروح إلى لسان حية الكوبرا

ويطفن لوركا إلى ضرورة التضحية الشعائرية الشبيهة بتلك
التي يقدمها ويتقرب بها البدائيون إلى آلهة الخصوبة لإنقاذ نيويورك
من وباء الخطايا الذي يجتاحها، من أجل إعادتها إلى حياة جديدة.
بنقل طقوس نحر إله الخصب من إطارها البدائي،
ووضعها في نيويورك، فإن لوركا، يحق قراءة بارعة لما يسميه علماء
الأنثروبولوجية بأسم المعالجة الذاتية بالسحر كإيمان المسيحية بمبدأ
التجسد، بأن يصبح الإله إنسانا أو الإنسان إلهًا، فكسولة الهواء
في قصيدة بانوراما. نيويورك العميانية مثال أفلاطوني لا تجسدي.
تجسد في هذه القصيدة في شخب القط وفي شخص الشاعر
نفسه..

(هنا عالم من الأنهار الفاصلة، من المسافات اللامتناهية، في
شخب قط داسه راكبو المحركات.)

إن هذا التجسد المائل في إحلال المثالي في الواقعي والآني،
يحرر الشاعر من عجزه السابق عن العمل. وحين يقدم الشاعر
نفسه قربانا في نهاية القصيدة بديلا عن ملايين المخلوقات الطبيعية
التي ينبغي أن يضحي بها يوميا لكي تحفظ لمدينة كبيرة مثل
نيويورك حياتها، وهو يصبح (حرق لا محدودة في عيون الأنظمة
الأخرى) كما لو كان يتحمل كل عذاب الضحايا. وهو بمقتله

الشعائري يضمن غفران ذلك الإثم ورفعته عن مدينة نيويورك . .
وقد عرض لوركا نفسه، لبعض الجوانب الرهيبة في الحياة،
بمراقبته القطارات المحملة بالدم المراق في نيويورك يوميا وسيول
الدم التي تتدفق تحت اسمتها، وهو أمر خاف على الجميع عدا
العارفين، ولتجديد التذكير بالتشابه الذي وقعت الإشارة إليه في
أعمال كونراد في قصة (قلب الظلام)، فان كورتز البطل قد
استسلم كليا تقريبا لرعب المبهم الغامض، ولكن بإدراكه أن إله
الخصب، ينحر كل عام، حتى ينبعث الربيع من جديد، وأنه هو
نفسه يشبه نخلب القط، هو أيضا إله للخصب قادر على أن يتجاوز
الرعب.

إذا أخذنا ديوان (شاعر في نيويورك) في جملة، على أنه رؤية
خالصة للشاعر، وعرض لحالته النفسية الخاصة، في ذلك الوقت،
دون أن يكون لها أي معادل أو ارتباط بالمدينة الواقعية - وهي
بالتأكيد المعنية - فإننا نرى حرص المدينة، نعني مدينة الشاعر
النفسية كفقدان مؤقت للإيمان أو بالأحرى التطور من فقدان
الإيمان الطفولي، إلى بلوغ الإيمان الناضج، إن فقدان الإيمان قد
رفض حقيقة التجسيد، وبذلك أبرز للشاعر عدم كفاية طفولته في
(افتتاحية) وجبه في قصيدة (طفولتك في متون) وابنه في الكنيسة
المهجورة لاستعادة العافية الروحية.

إن المقارنة بين سطر واحد من (ت.س إليوت) في الأرض
الخراب (هل لي على الأقل أن أنظم أراضني) وهذه الفقرة التالية في
القداس والشجب التي قام بها أنخيل دل ريو.
ماذا أفعل الآن
هل أمر المشاهد

أمر العشاق الذين يصبحون صورا فيما بعد ؟
الذين يصبحون فيما بعد قطعاً خشبية
وجرعات من الدم

إن التشابه بينهما مثير للدهشة والقراءة، ولا يمكن تجاهله أو إغفاله فبطل (الأرض الخراب) ممثلاً في شخص تيرسياس أو الملك صياد السمك يطرح سؤاله، بعد أن أخفق في بحثه، عن الكأس المقدس، بسبب العجز الجنسي (وهو ما يرمز إليه بوضوح في فقرة فتاة زهرة الياقوت في القسم الأول) والعجز الروحي (الذي يرمز إليه بإعادة التوصل إلى اماوس). وبحث لوركا عن الكأس المقدس كما حاولت أن أبين ذلك في القصائد الأولى، أثبت أيضاً عدم جدواه بسبب العجز الجنسي والروحي. وعلى كل حال فإنه يتوفر لنا في (القداس والشجب) تأكيد ذكوري يتغلب على مرارة إخفاق الملك صياد السمك في قصيدة (الأرض الخراب) لإيليوت. فالقرار بترك الصخور الجافة، والهروب إلى البلدان الندية والأنهار قد أعلن في قصيدة (سواء حية). وهناك بلغ كماله. بالتضحية بنفسه، كضحية تكفيرية، لقتل الحياة التي تمارسها جماهير المدينة، يثار الشاعر لذكورته وفحولته. إنه قادر على أكثر من مجرد إقامة النظام فوق أراضيه. . وفعله هذا، يقيم النموذج الشعائري الذي يتدفق عبر الدم الذي كان حتى ذلك الوقت، يجري عبثاً، وبلا غاية ليجد المنافذ التي يتدفق عبرها تدفقاً مثمراً. . .

إنه لمن السهولة بمكان أن يفسر ديوان «شاعر في نيويورك»، على أنه مستوحى من الرمزية المسيحية. والمسيحية وإن كانت بلا

ريب جزءاً من قصته، ولكنها ليست كل ما فيه. إن الصלב والبعث ينظر إليهما هنا، في مصطلح كوني شمولي، أكثر منهما حدثين فريدين في تاريخ شعب من الشعوب.

فالمسيحية يستخدمها لوركا، لخدمة رموزه، أكثر من خدمة أفكاره، (فصלב المسيح) يمكن اعتبارها مع قصيدة (المقبرة العبرية) إحالة بالغة الغموض على المسيحية. ومثل المسيحية فإن اليهودية رمز مجرد للهادية عند لوركا، دون إشارة صريحة أو محددة في المقبرة اليهودية، حيث يغط أطفال المسيح، في نوم هادئ، وحلمهم اليقيني يتمثل في رؤى الحمام ومالك الحزين والطائر الطنان وألسنة النار اللاهبة. (كانت تتسلى بقفزات الجراد). يبحث اليهود المسعور واستعدادهم. (والمدينة المؤرقة) تساعدنا على فهم معنى نوم المسيحيين. فالأرق في القصيدة السابقة، هو رمز لمدينة وقعت في حالة سقوط، شبيه بسقوط مكبث في مسرحية شكسبير، ناشيء عن غيبة التجسد والبعث (في يوم آخر، سبرى، الفراشات المشرحة، تبعث إلى الحياة) ونوم المسيحيين الهادئ، قد عبر عنه الشاعر، بطريقة مختلفة في قصيدة (صليب) حيث تبدأ القصيدة بتوقف الحركة في الكون كله، لتجري ملاحظة حركة واحدة في حجم كوني، فنعلم أنها ستكون عملية الصليب.

(ماذا عساني أفعل الآن، أأرصف كل السهول أجمع العشاق الذين يتحولون الى صور فوتوغرافية وهم بعد ذلك شظايا من خشب وملء الفم دماء.)

ورغم أننا نلاحظ عملية ختان طفل ميت، فهي مع ذلك فعل رجولي من أفعال الإيمان كما رمز إليه، بشعاع النور الذي

يشع في السماء. والرموز التي تتوالى في الأسطر العشرين التالية من القصيدة، حتى كلمة (ولكن) في السطر العشرين، يبدو أنها تعيدنا إلى الهزيمة الياثسة والفوضى التي سبقت (القداس والشجب).. فالدم المسفوح خارج كأس القربان، والكلاب العرجاء، والليلة الجافة، وقضب الخيول المحترقة والخياطون المتخصصون بملابس الحداد الأرجوانية التي تكسى بها تماثيل المسيح، من يوم الجمعة الحزينة إلى يوم الأحد من عيد الفصح والمريميات الثلاث المحبوسات مع جمجمة ثم الصليب والمسامير والأشواك، تبدو كلها، وهي تشير إلى العودة، إلى عدمية القصاصد الأولى. ومع عدم ذكر المسيح، في القصيدة، فإنه يبدو ممسوخا في بقرة تحقق دورها في التضحية التكفيرية. إن رعب الفريسين المخيف إزاء رؤية ضرع البقرة الممتليء بالحليب، والدم النازف من البقرة المبتورة، يكتسب معنى تأكيدا، حين يبلل أقدام الفريسين، ويمكن أن يفهم كرعب إزاء حقيقة التجسد. . ورائحة الدم عند ذبح المسيح من التعابير التي استعملها الشاعر الإيرلندي د. ب. يتس في مسرحيته (البعث) ليعبر عن الفزع والهلع من حقيقة التجسد.

إن الإغريق في مسرحية (يتس) يمثلون المثالية نفسها التي تصادفنا في قصيدة (بانوراما نيويورك العميانية) إنه لا يشك في قدسية المسيح، ولكنه يشك في واقعية تجسده البشري. ومثل الفريسين في قصيدة لوركا، يصاب بالرعب لدى سماعه خفقات قلب المسيح الذي لم يكن شبحا أو وهما. إن القدرة على الإيمان بالتجسد، هي رمز للنعمة القدسية للتجسد نفسه، وهي تحرر على الفور الشاعر من المتنافرات التي ربطه بها كفره، وعدم إيمانه

من قبل. ففي اللحظة التي سفك فيها دم المسيح، أو البقرة
القربان، نعرف أن تلك هي لحظة خلاصنا. ومبادرات التدمير
التي لحضناها فيما تقدم، تستعاد من جديد. فالخيول المحترقة تفل
رمزيا بالماء، وتختتم القصيدة ببعث الفراشات الذي تنبأ به
الشاعر، في قصيدة المدينة المؤرقة (في يوم آخر سبرى الفراشات
المشرحة تبعث من جديد).

وفي القصيدتين الكبيرتين الأخيرتين في الديوان، تقوى
فكرة ضرورة القضاء الكامل على المدينة، بمعرفة أن هذا التنبؤ
لا بد أن يقع، ذلك لأن سر القربان الشعائري الذي كشف في
قصيدة (القداس والشجب) قد وقع تجاهله وعدم الأخذ به.
وقصيدة (والت وبتان) تعيد تجديد الطبيعة الغامضة للتضحية التي
تقابلنا في قصيدة (قداس وشجب) أي المذبحة المدمرة للجماهير،
والتضحية المطلوبة من الشاعر، وبلغه الحب والشذوذ فإن قصيدة
(والت وبتان) تعرض نموذجين مختلفين من الشذوذ الجنسي،
المنحرفون المباهون بانحرافهم الذين لا بد أن يكون لوركا قد
شاهداهم يعرضون أنفسهم في نيويورك، وهم الفايريس
والباخاروس، وحتوتوس، وسراساس، وكانكوس، وملواس،
واديلاديس المعروفون في العالم. والنوع الآخر الذي يحمل عذاب
أرواح المخلوقات الأنثوية - كما يقول برومست - التي تجسدت في
أجسام الذكور، والذين يقاسون ببراءة عذاب المشيئة الإلهية التي
لم يفهموها. ويجسد لوركا هذا الضرب الأخير كصروح شائخة
للذكورة في شخص الشاعر (والت وبتان). وعلى المستوى
السطحي الذي يقلل من مزايا القصيدة، يمكن أن تقرأ القصيدة
على أنها التماس لتلك الذكورة المجيدة في أشخاص مثل (والت

ويتمان) وحلمهم في أثيوپوبائية، ديموقراطية والشكوى من الانحراف الذي تعرض له هذا الحلم. وعلى كل حال فإن العذاب الصامت، وهو الجانب الآخر من صورة (والت ويتمان) هو الذي يعطي للقصيدة عمقها ومعناها، ويربطها بموضوع التضحية في الديوان، وخاصة قوة تجديد الحياة في الحب المصاب بالاحباط. وقد استدعى العذاب بشكل قوي في وصف لوركا للطفل الذي يكتب اسم فتاة فوق وسادته، وفي الرجل الشاب الذي يزين نفسه كأنه عروس في مخدع مظلم، وتلك النظرة الخضراء التي يحرق بها رجال يهودون رجالا. إن مشاركة لوركا (لوات ويتمان) في هذه الموضوعات الشاذة ظاهرة في إلحاحه المتكرر عبر القصيدة كلها، على أنه لا يخلط بينه وبين الشواذ، فإن عذاب (والت ويتمان) والتضحية الشعائرية لديه، تظهر على نحو أكثر في التشابه مع العصفور المخصي (إنك تصرخ كالعصفور، الذي خضي بإبره) والجمال الأبولوجي لدى ويتمان إنما يقوم على إخصائه المجازي. ويجري تذكيرنا بكهنة أئيس المخصيين. هذه المشاركة تقودنا إلى التقابل بين الجمال واللفظ الأبولوجي الذي يتصف به وايتمان والهيياج الديونيسي لدى الحوريات اللواتي يصف لوركا ارتعاشهن، بين سيقان سائقي السيارات وهن يبرزن زرافات من داخل المجاري والقنوات الأرضية، ويستعذبن الحلد السادي من أجل المتعة. ومثل الحشود البربرية المتوحشة في قصيدة (القداس والشجب) تستغل يوميا ضحاياها المذبوحين دون أن تفتن - كما فطن الشاعر - إلى أن الإلهية هي التي يضحي بها وتذبح. وهكذا فإن الشواذ في المدينة ينعمون بملذاتهم، دون أن يقيموا اعتبارا للثمن الذي يدفع... إن المباحج الجنسية الحالية ستكون

سبب الفناء القادم. (خليق بالإنسان ألا في الأيها المفسدة)
 تماما كما اكتشف الشاعر وسائل تنهيت مراسم لإنسانية المدينة.
 لأن (السماء لها شواطئ صالحة لتحليقنا خارج الحياة)، وليس
 هناك حاجة إلى جعل عذابات ضحايا الشذوذ، عذابات شهوانية
 فحتى شهوتكم لها مسالكها للتعبير المتمر. ويمكن للشواذ أن
 يسقطوا شهواتهم على الصخور، ويمكن لعذابهم أن يبلغ سكون
 النسمة الحاملة بين الأشجار.

(نعم، لنا إن شئنا أن نقود شهيتنا خلال عروق المرجان أو
 العرس السماوي الرائحة غدا تكون عاطفتنا صخرة، وبالزمن تأتي
 ريح لتنام بين الأغصان.)

وفي قصيدة (طفولتك في متون) رأى الشاعر صوته، أي
 شعره هو الأمل الوحيد الممكن الذي يمكن عبه أن يستعيد حبه
 ويحفظ به. ووالد ويتان كان يشع غدا به عبر الشعر، بالرغبة في
 أن يكون نهرا وغيوما، وفي حب أوراق العشب وألسنة الشواطئ
 الزرقاء. إنها طريقة للهروب من الحياة، بترسيم القربان
 الواجب، وإعادة الفحولة إلى الحصى. إنه لم يعبر عن انحراف،
 ولكنه رغب فقط في ما يمكن أن يقدمه الشعر له. وقد انتهى كل
 شيء الآن كما نخبرنا لوركا.

فما من أحد اليوم، يحبس نفسه لكي يحلم بطريقة وإيتان،
 فإن نيويورك قد أسلمت نفسها إلى يدي الملاك الشيطاني الأسود.
 الشيطان التي يقابل الإله الأبيض الذي يمثله وإيتان، وقد نسيت
 سر القمح الذي يحتفل به في الطقوس البدائية، وأن الشقائق التي
 يفترض أنها انبثقت من الدم النقي أدونيس الذبح قد لوثتها
 الجنيات.

وبالفقرة التي تشير الى (حقيقة القمح) والشقائق الملوثة تصبح القصيدة معقدة تعقيدا شديدا. فالتقابل بين المباهاة المخزية التي يمارسها الشواذ، وبين العذاب الصامت الذي يعانیه وايتمان. الإله الأبيض اللحية. قد عمق بالتجاوب الذي صنع بين ویتمان وسر القمح. فهنا قد تحول ویتمان إلى ميثولوجية يمثل فيها إله الخصب، وأصبح المقابل الامريكي، للملوك الآلهة القدماء مثل أتيس وأوزيرس وأدونيس. وعلى خلاف آلهة الخصب الذين ينحرون ويضحى بهم لكي تبعث أرواحهم في محصول القمح الجديد، فإن نوم وايتمان لا بعت فيه ولا استيقاظ، فإن نقاءه الذي شروط بعثه، قد ذبحه الشواذ الذين وقعوا في لحيته الكريمة المتألقة. ورغم أن الشواذ هم نوعيا حوريات نيويورك، فليسوا سوى تحول لشخصيات ظهرت في أشكال مختلفة عبر الديوان. فالفريسون في قصيدة (الصلب) مثلا أو اليهوديات في قصيدة (ملك هارلم) تمثل حالة روحية سقط فيها سكان الأرض الخراب، وحتى الشاعر نفسه سقط فيها ولو فترة قصيرة. . والقصيدة تنتهي بهتاف بعصر يسود فيه القمح من جديد. وقد أعلن عن مملكة القمح صبي زنجي، وهو من الجنس الذي وضع فيه لوركا كل آماله. ولكن هذه مملكة للمستقبل البعيد الذي لا يأتي إلا إذا انتهت أمريكا نفسها بواسطة آلاتها.

وقصيدة (صرخة إلى روما) تقدم خلاصة لأمراض نيويورك (الأرض الخراب) وهي تقدمها سطرا بعد سطر، كأحكام عقائدية (ودغائية) أكثر من تقديمها في قالب وصفي، كما هو الشأن في القصائد السابقة.

إن الأحكام الوعظية في القصيدة توضح بمثل ما يوضح موضع لوركا العالي فوق عمارة كرايسلر - إنه قد فرغ فعلا من تشرب المدينة، وأنه يفهم أدواءها عقلا نيا.

المقطوعة الأولى نبوءة عن الدمار الذي أخذ يحل جزئيا بالمدينة، وسيظل مستمرا في النزول بها. وأسماك القرش هي جوهرها مثل الحيات والتماسيح والوحوش المجنحة التي صادفتنا من قبل في العواطف النخرة، وهي استعارة سريالية ناجحة عن حب الشواذ. ومع ذلك فإن نغمة المقطوعة أقل احتياجا من الأوصاف السابقة. أما الفقرتان التاليتان فيكادان يكونان سطرا بعد آخر، تلخيصا لمثالب نيويورك وتقصيرها الروحي.

ليس هناك أحد
يقتسم الخبز والخمر

ونذكر هنا لا بالتضحية في موت المسيح فحسب، بل بضروع البقرة المليئة بالنمش، والتضحية الشعائرية التي كان الشاعر نفسه ضحية لها. في مثل هذه المدينة الشاسعة، تنعدم الأبواب التي يمكن للموتى، أن يسلكوا عبرها إلى حياة البعث.

ما من أحد يرعى العشب
في أفواه الموتى

تحمّل إشارة إلى شعيرة بدائية كتلك التي وصفها فرازر حيث يبقى تمثال القش الذي يمثل روح الانبعاث بالماء، بعد أن يكون قد قتل مجازا، حتى تخرج جديدة من القربان. ويزكرنا ذلك بصفة خاصة باحتفالات المصريين بطقوس البذار حيث يدفن

أوزيريس مع حبّات الذرة، حتى تخرج في أوان الحصاد، فتبدو
وكان البذار يخرج من جسد أوزيريس

ما من أحد يقلب ملابس الهدوء
ومرة أخرى نلتقي برمز البعث مقترنا باحتفالات الدفن عند
المصريين. إن كفن التماس غير الملفوف يمثل مجازاً الأبواب المفتوحة
على البعث بعد الموت.

ما من أحد

يكي جراح الفيل

كانت آلهة الخصب تذبج، لأن الوعي الأسطوري لدى
الشعوب البدائية، يرى كل شيء إلهيا عامرا بالحياة. وعندما
يحصد القمح بالمنجل فإن (روحه) تصبح بلا مأوى فتحل في
إنسان أو حيوان، فهذا الانسان أو الحيوان وهو الفيل هنا، كان
يجسد روح الحياة النباتية، وينبغي أن يذبج حتى تتحرر الروح
لمحصول عام جديد.

إن الحدادين الذين يصنعون السلاسل، والنجارين الذين
يصنعون التوابيت التي لا يرسم عليها الصليب (الباب الرمزي
الذي يمكن للدم أن يتدفق منه) والناس الذين يقتنصون طيور
السنونو، هي كلها استعارات لمجتمع منهار، ورموز جميلة للملك
الأرض الخراب العاجز العليل. والحمامة، وهي رمز قوي للكاس
المقدس، لا يتعرف عليها الباحث إلا بعد أن يصفو بمعاناة عذاب
التطهير، ولعل الإصابة الذاتية بالجذام يمكن أن يكون محنة كافية،
لتهديم جدران المادية (خواتم وتلفونات قاسية) التي تحول بين
الباحث، ونعمة الله. إن من يزدرى الحمامة يجب أن يعلن عن نفسه
يجب ان يصرخ حلف قضبان عريه يجب ان يدخل الى مجرى دمه

عدوى الخدام وان يذرف دموعا لا توصف تذيب خواتمه والتلفونات
الماسية.

وفي الحاضر، تهمل أسرار القمح والبعث (وصرخة الميلاد)
والمياه المانحة للحياة.

ويتحول الكأس المقدس أثناء مسيرة لوركا في البحث عنه
في نيويورك، إلى صور للطفولة والعيون وإفتداء الحب وشعائر
القربان، وتبدو كلها مرة أخرى في الفقرة التالية من قصيدة صرخة
الى روما كرمز للحب.

المعلمون يظهرون للأطفال
نورا رائعا يأتي من الجبل
ولكن ما يصل كان خليطا من البالوعات
حيث تعوي جنيات الكوليرا الغامضات
والمعلمون يشيرون بنحشوع
إلى القباب الضخمة المعطرة
ولكن تحت التماثيل لا يوجد حب
لا يوجد حب تحت عيون البلور المحدد
الحب يعيش في الأجساد التي مزقتها العطش
في الكوخ الحقيق الذي يقاوم الفيضان
الحب يعيش في الخنادق

والاسياد الذين يشيرون هنا إلى النور الفائق للحد الطبيعي، يوازن رمزيا الشاعر (والت وثمان) وكما شوه المنحرفون أحلامه، كذلك دفن الكأس المقدس الذي يشير إليه الاسياد. (المجاري، والعيون البلورية، والأفاعي المتقاتلة، والنوارس الميتة والقبلة النافذة تحت الوسادة) كلها صور مألوفة لدينا. غير أن إيقاعها الكابوسي قد اختفى، وجرى تقديمها بوضوح ذهني، يؤكد لنا التقدم الذي حققه الشاعر في (الأرض الخراب) وتختتم الفقرة برؤية عجوز يعلن الانتصار الحتمي للحب. وإذا فسرنا شفافية يديه كنتيجة للتطهير فإننا نفهم حينئذ أن مملكة الحب التي يبشر بها ستكون فترة زمنية بين التبشير بها، وتحقيقها على الأرض.

إن الفقرة الأخيرة من قصيدة (صرخة إلى روما) تشير إلى المحنة التي يتحتم الصبر عليها، قبل فهم سر القربان. والأسرار التي أشير إليها في الفقرة التالية كلها، تشير إلى أن على الزوج وكل الشعوب التي استعبدتها المدينة بانحرافات النفس ذاتها، أن تعلن احتجاجها من فوق أعواد استشهادها، وتعاसे دنسها. وينبغي أن يفهم، أن الأرض تعطي الحياة للجميع، لأن الجميع يشاركون في القدسية. وحينئذ فإن سرها، وسر القمح سيفهم كاستمرار لتضحية الله الذاتية لدوام الحياة وخلودها.

وفي هذه الأثناء.. آه من هذه الأثناء

الزوج الذين يحملون المباسق

والأطفال الذين يرتجفون تحت رعب المديرين الشاحب

والنساء الغارقات في الزيوت المعدنية

وجمهور المطرقة ، والفيولين والغيوم
ينبغي أن تهتف حتى تحطم رؤوسها ضد الجدار
ينبغي أن تهتف أمام القباب
ينبغي أن تهتف مجنونة بالنار
ينبغي أن تهتف مجنونة بالثلج
ينبغي أن تهتف برأس مليء بالبراز
ينبغي أن تهتف معا مثل كل الليالي
ينبغي أن تهتف بصوت محزن
حتى لا تظل المدن ترتجف كالطفلات
ويحطمن سجون الزيت والموسيقى
لأننا نريد خبزنا اليومي
وزهر (الألنوس) ولطفًا دائمًا
لأننا نريد أن تتم إرادة الأرض
التي تعطي ثمارها للجميع

الغنائية والبدائية الرومانسية وجيتانو

خوان لوبيز مكاريلاس

I

يواجه المرء صعوبات حقيقية في محاولته لأن يقدم، في حيز قصير، بسطة، ولو موجزة عن الأعمال الإبداعية لشاعر عظيم، وبخاصة لشاعر مثل غارثيا لوركا الذي يوقظ في القارئ المتلقي المتعاطف مع إبداعه سيلاً غنياً ودفقاً متواصلاً من الموسيقى والإيحاءات.

وطبيعة هذه المصاعب، طبيعة مزدوجة فنحن في المقام الأول، أمام مشكلة منظور يتعلق بالأبعاد والمواقع النسبية، فحياة غارثيا لوركا حياة تكاد تكون معاصرة لحياتنا. وهي جزء من واقع إنساني. هو واقعنا الذي نعيشه نحن أيضاً. وتقوم بيننا وبينه حميمية تاريخية فنحن نشاركه طرفاً من امتداد حياته، على هذه الأرض، أو إذا أردنا الدقة، نشاركه كتلة متراكمة من الأحكام المسبقة، والبواعث، والموضوعات الفنية والأيدلوجية. وباختصار فنحن شركاء في حالة ثقافية نفسية عامة. ولكن هذه الحميمية التي قد تملقنا وتغرينا وتغويننا هي أعظم العوائق للفهم الحقيقي. أن تفهم معناه أولاً، أن تكون بمعزل، أن تقيم

مسافة بين الشخص الذي يحاول أن يفهم، والشيء الذي ينبغي أن يكون مفهوماً. ولكي نفهم غارثيا لوركا دون أن نطليه بالنعوت اللزجة، فلا بد لنا من الانعزال عنه، وفك الارتباط به. وقطع الروابط التي تشدنا إليه، وأن نسحب أنفسنا من سحره. وعندما نستعيد حريتنا في العمل النقدي يمكننا أن نفحصه من مختلف الجوانب، ونقلب فيه مختلف وجهات النظر. وبتعبير آخر، إننا نقصد أن نقوم بمراعاة (الزمانية)، بمثل ما يقوم به الرسام من مراعاة (المكانية).

لا أهمية كبرى لفشلنا أو نجاحنا في تحقيق ذلك، يكفي التذكير فقط، بأن هذا هو المنهج الذي يضع الفهم الحقيقي موضع الإمكان..

أما النوع الثاني من المصاعب، فهو أكثر حدة، لأنه يتعامل مع التحولات الخداعة لوسائل التعبير، فلغة الشاعر المعاصر تتميز بأقصى درجات التكثيف، فشخصه وصوره إذا تم اختيارها بنجاح، فأنها تملك في وقت واحد، الإيجاز والإحكام والإسهاب والإطناب. فإذا عزلت هذه الصور، فإنها يمكن أن تبدو للوهلة الأولى، متوفرة على بساطة ساذجة، خالية من الصناعة الفنية. كما لو كان الشاعر يرغب في أن يظفر بالحُظوة لدينا ويتملقنا، باختياره المتعمد لكلمات من العملات الشائعة بين الناس.

ولكن إذا دققنا النظر، فنحن خليقون، بأن نكتشف بأن الصورة التي تبدو لنا ملموسة، هي شبيهة بالقنوات الشهيرة

للكوكب المجاور، تزداد عتمة كلما ركزنا فيها انتباهنا بحدة. وهي في الوقت نفسه، تنشر معناها الظاهر في غيمة سديمية من الإيحاءات والأوهام الخادعة الغامضة. إن استبدال (المعنى) بالإيحاء هو الميزة البارزة التي تميز الشعر الحديث. . عملاق يظهر فقراً لفظياً مقروناً بثروة لا تضاهى من الإيحاءات. وهو ما يجب أن يتم، ذلك لأننا لا يمكن أن نطلب من الشاعر، أن يصف الأشياء ويحددها لنا. فإذا فعل ذلك كف عن أن يكون شاعراً. ومهما كانت لغة الشعر، فإنها بالتأكيد ليست دلالية وصفية. ومن جهة أخرى فإن لغة الناقد هي بالضرورة لغة منطقية، فإذا لم تكن كذلك، فإنه من الواجب أن تكون. فنحن الذين لسنا شعراء، لا يمكننا أن نتحدث عن الشعر بلغة شعرية، ذلك لأن هذا الموقف يمثل تطفلاً مضحكاً على وظيفة الشاعر. ووظيفتنا نحن، حين نتحدث عن الشعر، هي أن نرى ما إذا كان في الإمكان أن نحول الإيحاء الشعري إلى التحديد المنطقي، دون أن ندمر الشعري، في هذه العملية. هناك أسباب عديدة تدعو إلى الشك في إمكان تحقيق هذا التحويل. وحين تصادفنا دراسة يقوم بها شاعر عظيم مثل جورج غويلان، حول شاعر آخر مثل بيكير، فيكاد يميل بنا الهوى إلى القول، بأن الشاعر فقط هو الذي يمكنه أن يفهم الشاعر ويوضحه.

II

من بين الدراسات والتعليقات والملاحظات والتفسيرات الخاطئة العديدة التي تركزت في الأعوام الأخيرة حول غارثيا

لوركا، نختار عدداً خصصته مجلة (ميدوسا) الصادرة بطولوز
بفرنسا عام ١٩٤٧. ونقرأ هناك (أن هامة) لوركا لن تتوقف
عن جُوبِ أوربا داعية رفاقاً لها من كل الرجال الذين ينبغي أن
يموتوا ميتته، من أجل القضية الوحيدة التي يدافع عنها جميع
الشعراء.)

ولم يخبرنا أحد، عن ماهية هذه القضية التي ينبغي أن يموت
من أجلها الشعراء. ولكن مضمون هذا العدد المكرس لإحياء
ذكرى لوركا يجعل من الممكن التخمين، أن المقصود بهذه
القضية هو الصراع ضد الطغيان. وهي بلا شك قضية جديدة
بالتنويه، ولكنها من المبادرات التي لا يحتل فيها الشعراء
بالضرورة مكان الصدارة. ولا الدفاع عن أي قضية مهما كانت
جدارتها بالدفاع، يزيد أوتوماتيكياً من قيمة الشاعر كشاعر، مهما
كانت انعكاساتها على موقفه كإنسان.

وعملياً لن يكون من العسير أن ندعي بأن قيمة الشاعر تقل
بقدر ما يكون شعره محكوماً ومسخرأً للدفاع عن قضية بالمعنى
العادي المعطى لهذا التعبير. ففكتور هوجو ليس شاعراً في
أحسن أحواله الشعرية في قصيدته les chatiments ولا في
قصائده الأخرى ضد نابليون الثالث. ومرحلة (ألبري)
البروليتارية في رأينا متميزة بهبوطها عن بقية أعماله الإبداعية،
وأشعار (كاردوتشي) السياسية تكسب في مجال الدعاية تماماً ما
تخسر في القيمة الشعرية. ومع ذلك فإننا لا نرغب في أن نعطي
الانطباع بأن الدفاع عن (قضية) ليس له مكان في الشعر.

ولكننا نريد فقط أن نشدد ونؤكد على أن الشاعر إذا استخدم وسيلة الشعر كوسيلة للدفاع عن قضية ما. فعليه أن يتوقع أن تقيم جهوده الشعرية بالجودة والرداءة الشعرية دون أن يفترض أن مزايا القضية ستساهم بذاتها في خلق مزايا كبيرة لشعره. والحكم الذي استشهدنا به من أقوال مجلة، ميدوسا، هو نموذج للتقييم الزائف الذي تعرض له شعر لوركا وحياته من قبل بعض النقاد الفرنسيين والأمريكيين. لقد ركزوا اهتمامهم على وفاته المأسوية، فأحاطوه نتيجة لذلك، ولفوه بسحب من الشفقة التي صارت تهدد بتهوين شخصيته الشعرية الفياضة العارمة.

إن حادث مقتله كان بلا ريب عملاً بربرياً وغيباً. واستعادة هذه الذكرى ما تزال تملأ قلوبنا رعباً وإنكاراً. ولكن التشديد المغالى فيه على ظروف وفاة الشاعر يضيع علينا فرصة فهم خصائصه ومزاياه الحقيقية الخالصة.

ذلك أنه علينا، أن نتذكر قبل كل شيء، أن لوركا لم يكن شاعراً أيديولوجياً، وأنه تجنب الدخول في الاضطرابات السياسية لعصره، وأنه لم يأخذ في أعماله بما في ذلك مسرحية (ماريانا بنيدا) على نفسه، عبء الدفاع عن أي قضية، سوى قضية الشاعر الحقيقية، أعني قضية الشعر بالذات.

III

ولنجذ القول، أن لوركا لم يكن شاعر (أفكار) ولكنه كان شاعر (أسطورة) والأسطورة تبدأ تماماً حيث تنتهي الأفكار. وتطور العقل البشري هو في جوهره تاريخ حلول المعرفة

الموضوعية بديلاً عن الأسطورة. فكل مناطق الروح، وكل البناء العقائدي كانت عند الانسان البدائي مناطق ومقاطععات للأسطورة، سقطت فيما بعد تحت رقابة العقل.

وحين واجهت الأسطورة انقضا العقل عليها، حاولت أن تحتفظ، إن لم يكن بهويتها، فعلى الأقل، ببعض ملامحها، وذلك بالدخول إلى حرم الفن كقدرة إضافية مساعدة، كزخرف وأدوات شكلية جمالية. فالأسطورة ساهمت بهذه الطريقة في إبداع بعض الأعمال مثل (انيادة) فرجيل، وفردوس ملتون المفقود، ودون كيشوت (سفرانتس) ولكن ليست هذه هي الأسطورة التي تطوف بذهننا حين ندعو لوركا (شاعر أسطورة) . .

العقل الباطن في ما تحت طبقات اللامعقول ما يزال في شكل غامض. معتقدات غير متشكلة ونوازع فجائية، ومخاوف بعيدة الأغوار تنتظر اللحظة التي تمسك فيها بخناق العقل على حين غرة في محاولة منها للإطاحة به. فالأسطورة بهذا الشكل يمكن أن ينظر إليها كقوة سلفية تسحب الإنسان إلى الخلف، إلى الماضي السحيق، حيث العقل لم يكن قد تطور، وتبدو الحياة أمامه كقوة طائشة، وتدفعاً سيئاً للطاقة، ومعرضاً خيالياً فائق الجمال. ممتحناً فقط بوجود القوى المجهولة وبأرباب عدوانيين من ذوي النزوات المتقلبة.

إننا نرى في الأسطورة المادة الأصلية التي تجمع البشر معاً، لأنها حين تجذبهم إلى الخلف، إلى الماضي السحيق للجنس

البشري، إلى الماضي الأسطوري فإنها تحاول أن ترفع الغطاء عما هو بدائي وشائع عند الجميع.

ولكن هل يوجد شيء أصيل وشائع مألوف، لدى جميع البشر؟

أيمكن أن نكتشف في الحياة البشرية (كوسياً) لا يقهر، يعمل كمركز لنشاطات الإنسان التي لا تعرف الكلل؟

شعر لوركا يجب على ذلك، أو يخيل إلينا أنه يجب جواباً يتسم بالتأكيد على ذلك، ويبدو جوابه متفقاً ومتطابقاً مع نتائج الأبحاث والدراسات التي أجريت حول الأسطورة..

وبتعبير (ك. لانجر) فإن الأسطورة هي التعرف على الصراعات الطبيعية للطلبات البشرية المقموعة بالقوى غير الإنسانية. قمع عدواني أو رغبات مضادة. هي قصة الميلاد وقصة الأهواء وقصة الهزيمة أمام الموت الذي هو مصير البشر جميعاً. ولوركا أيضاً يرى أن الأسطورة هي التعبير عن الصراع الجذري الأساسي الذي نسميه حياة. ونظرة إلى العالم كصراع للفرد من أجل تأكيد الذات ضد القوى القاسية التي لا تعرف الرحمة والتي لا يمكن السيطرة عليها. هناك شيء نبيل وبطولي في هذه الطبيعة التي يواجه بها الإنسان، هذا الصراع غير المتكافئ، وكذلك في رفضه القبول بالهزيمة النهائية.. وأمام سهام الأعداء التي تواجهه، لا يقف معه أحد سوى نفسه. وبسالته بعيدة عن أن تكون مجرد بادرة اندفاعية لإظهار الشجاعة، فإنها تتبع مباشرة من قلقه على واجبه كمخلوق إنساني. برومفيوس المقيّد

إلى صخرته، هو النموذج الأعلى للإنسان. وعلى لسان أسخيلوس يقول لنا أيضاً (إني أعرف مقدمات قدرتي، وإذا ضللت طريقي وأذنبت، فعن قصد واعٍ مشترياً بذلك هناء الإنسان بحزني).

يمكن للمرء أن يميل إلى الاعتقاد، بأن الأسطورة هي المرادف للامعقول. أو ربما ذهب به الظن إلى أبعد من ذلك، فتصورها مصطلحاً استخدم لكي يغطي بأردية محتشمة الحيوانية الأولى في الإنسان، البهيمية البشرية. مثل هذا الاعتقاد، بعيد عن الحقيقة، ورغم أن الأسطورة تتولد عن اللامعقول، فأنها تحاول أن تتجاوز بواعثها، بأن تجد نفسها داخل حدود معينة.

كل أسطورة هي وجود (كينونة) محمل بمضمون وشكل. لها صلوحية موضوعية مسلم بها ضمناً، من البشر الذين ينظرون إليها كشيء مستقل عنهم وينحنون أمامها كما ينحنون أمام شيء غير متجسد.

علينا أن نسميها بكلمة عزيزة على الدون كيشوت (عقل اللامعقول). ومهما كانت وظيفة الأسطورة وغايتها، فيمكن لنا أن نكون على يقين بأنها دائماً التحديد والتطهير للنوازع والنزوات اللامعقولة. ومن هنا هذه الدقة في طقوسها، وهذه الشكلائية المرتبطة بها. والتمازج بين الأسطورة والطقوس، في الدين، يقدم إلينا مثلاً ممتازاً على ما نقول. . وفي وسع لوركنا أن يقول وهو على حق، إن الأسطورة لا يمكن أن نراها فقط في فجر الإنسانية، بل أيضاً في الحاضر المعاش. إن الإنسان العبقري،

صاحب المخيلة تبصر عيناه العالم كشلالا متألّقا من الأشكال غير المتكررة. وهو حر، خال من أي قسر ذهني، في إعادة تنظيم الواقع وإلزام الطبيعية بتصور نموذجي مسبق.

وهو لا يكثرث بما يسميه الميتافيزيقي أو رجل العلم، النظام الطبيعي، إنه يتوفر على بساطة طفل وعضويته، ويمكن أن نجروا على أن ندعوه (شبيه الطفل) لولا ما قد يتضمنه مضمون هذه الكلمة من معاني الازدراء والامتهان التي تلتصق عادة بهذه الصفة. طفل ينظر حول نفسه بعيون خالية من الأحكام المسبقة بالقدر نفسه الذي تمتلئ فيه بالشراسة.

العالم ينسبط أمامه، مثل كتلة لا مبالية، تغلب فيها الألوان على الخطوط، كما لو كانت ثمة شبكية غير مدربة، لم تتعلم كيف تتوقف بعناية عند حواشي الأشياء وحوافها. الرعب يحل محل الفهم، والانطباع يحل محل التحليل. والحياة مشهد، المشهد الأعظم وعالم الأشكال يرقص ويطفر في إلتواءات محمومة، ولكنها أيضاً عالم مخيف مفرع. كل شبح كل مظهر كل ظل فيه، يمكن أن يكشف فجأة، وعلى غير تقدير، عن وجه شنيع رهيب متوعد الملامح. وجاهلاً بقوانين السببية فأن الطفل يمكن ان يشرع في الظهور عند حفيف ورقة شجر او تشقق تربة ارضية، او زجاجة زوبعة رعدية صيفية. هو توازن متأرجح بين الفرحة اللا محدودة والرعب اللا محود.

هذا هو العالم البدائي، الابتدائي الذي يقترحه علينا لوركا لكي نعيد اكتشافه بالغوص تحت سطح الحياة المعاصرة، وبلوغ

تلك التراكبات البشرية التي ما يزال تأثيرها حتى الآن محدوداً بالعقد، وبلا شخصية الحضارة التي يغذيها الفكر. مثل الفنان جوجان فأن الشاعر مهووس بأطفال الطبيعة مغتبط بنسيان الناس له في زوايا وأركان الأرض. وعلى خلاف جوجان فإنه لا يجهد نفسه لكي يخلد إبداعاته في مجموعة من الصيغ الفنية.

عَجْرُ لوركا هم أيضاً أطفال يدفعون بالمناكب أو يجمعون، وغالباً ما يسحقون بواسطة الراشدين العقلاء، بواسطة أولئك الذين يعملون باسم العقل والقانون والأخلاق والاقتناع السائد. فإن شعر لوركا يجعل الصراع بين الأسطورة البدائية والأفكار الحديثة صراعاً مأساوياً.

IV

وفي الغجر أو عند الغجر ينبغي أن نبحث عن المفتاح الذي يفسر النزعة البدائية عند شاعرنا. لقد نشأ في بيئة كان الغجر فيها شيئاً لا مناص منه. لم يعودوا أعضاء في عشيرة متجولة جذبت بروسبير ميرمييه، وجورج بورو، وواشنطن أرفنج، ولكنهم صاروا أفراداً مستقرين يعطى وجودهم وحضورهم بجبال (ساكرومنت) بغرناطة وضواحي (تريانا) باشبيلية طابعها الخاص. هذه الصيغة المدنية لغجر لوركا ينبغي أن لا تغفل عنها أو نتجاوزها. ففيها تكمن مصادر الصراع البادي على قصائد (رومانسيرو جيتانو). فالغجر الذين يقيمون بالمدينة قد قبلوا بحكم الواقع انقاص حريتهم في الحركة. نقول خضعوا

لها، ولا نقول قبلوا بها مثل الطفل الذي يخضع لعقاب الإبعاد، في إحدى الغرف، دون أن يقبل بهذا النوع من العقاب. لا يدري أحد الظروف التي قادت غجر إسبانيا لخيانة دروب التجوال والتطواف، من أجل الحياة المستقرة. ولكن لا نستبعد أن يكون للضغط الاجتماعي، والنظم البلدية، شأن في تقرير هذا الموقف، ففي تطواف القبيلة، وظهورها المفاجيء، واختفاؤها المفاجيء أيضاً وراء الأفق. ربما رأى الغجري، ساكن المدينة الحي، نوعاً من التهديد مبرراً لأمن النفس وضمان الممتلكات. . وتدرجياً ألزم المتشرد فيه بأن يتجذر ويستقر بضواحي المدن، حيث عاش الغجري حياة هامشية متابعاً بعين الذاكرة خط القافلة على طول الطريق المترب.

والصراع بين تصميم الغجر على أن يعيشوا في حرية، وبين حياتهم المستقرة قسراً، يتطابق ولو بدرجة صغيرة مع ذلك الصراع الكبير بين البدائية والحضارة. وكرمز يلازم ديوان الرمانسيرو حيتانو. ونحن نلتقى به عند الراهبة الغجرية التي من خلف غرفتها البيضاء المتواضعة المتقشفة في ديرها الذي تقيم به ترقب من وراء الأفق العدو السريع لفارسيين عند السهل في ساعة غروب. .

كما نصادفه أيضاً في شخصية انطونيو آل كامبوريو الذي كان يتسكع على طول الطريق المؤدية إلى إشبيلية، ولكنه يستسلم دون مقاومة للحرس الوطني، وبذلك يهين نفسه في عيون رفاقه. ونحن نشعر بهذا الصراع أيضاً في عيون الغجر المرعوبين الذين

تفاجئهم مفرزة الحرس الوطني في أعز لحظات أعيادهم وأفراحهم وتهاجمهم بالمسدسات والسيوف.

هذا الإنسان البسيط الخالي من مشاعر القلق، بدائي، يرى نفسه مسحوقاً بآلة غير إنسانية ضخمة، رحيبة ليس له في كيانها مكان، ولا يستطيع أن يفهمها، وكل ما يعرفه منها سطوتها المعدنية الباردة لتدمير، كل ما هو عزيز عليه، وهي حرته. فالقانون والنظام هو فلك رحيب متفكك من المسدسات والمؤسسات الاجتماعية مثلها مثل حرسها الذين يجسدونها (جهاجم معدنية.)

هذا على كل حال، هو جانب واحد، من غجر لوركا. وهو الجانب السلبي. إذ تنعكس فيه تلك العناصر التي تنمو إلى أن تعوق فيهم وتكبح فيهم ما هو جوهري من صفات الإنسان البدائي، وبالتحديد حريتهم في التصرف. أما من الجانب الإيجابي فإن لوركا يشدد على القوى الفظة التي تطبع نفسية أطفال الطبيعة. هذه القوى، دعنا نتذكر هي عفوية وواقعية وهم يتوفرون على الوجهة الثانية التي تمثلها الإرادة الحرة غير المغلولة إلى أبسط الأفعال. والعجري في شوقه لبلوغ هدف معين، يمكن القول بأنه يقوم بتلك المهارة اللطيفة الجارحة التي يقفز بها ثمر على فريسته. ولكن ربما كانت هذه المقارنة مفتعلة، ذلك أن تصرفات الإنسان البدائي، رغم عفويتها ومباشرتها. ينبغي على كل حال، أن تكون مصاغة وفق طقوس ومراسم القبيلة، فعليه أن يتحمل ويلتزم بالحد الأدنى من الأعراف

والأحكام التي يقوم عليها استقرار القبيلة وأمنها. وفي ما عدا ذلك فإن العالم له وحده. والعنف هو القيمة التي لا مفر منها للأفعال الإرادية. ذلك لأن الإرادة في حد ذاتها صيغة من صيغ العنف. ووظيفة الإرادة تكمن في القبض على شيء خارج نفسه وبهذه الغاية المنظورة توجه وتنظم العقل. أن تريد شيئاً معناه أن تمارس عنفاً عليه، أن تسحبه من مكانه المعتاد، في نظام الأشياء وتمتلكه لأنه ضروري لتحقيق إرادة الراغب فيه. وللإرادة خصائص العنف حتى وإن لم تؤد إلى القبض الفوري على الموضوع الذي تبغيه.

والمشروع التوراتي الذي ضمن الوصايا، وصية منع اشتهاة زوجة الجار، أظهر نظرة نفسه نحو اعتبارات الاستقرار الاجتماعي. كان منزعاً من العنف غير المباشر، لمجرد الرغبة في زوجة الآخر. وإن كانت هذه الرغبة لم تتحقق بالفعل..

وعالم لوركا ينبثق من أساس، يقوم على العنف، وبعض صوره الناجحة تجسد إرادة العنف حتى في الأشياء غير الحية، فالرياح العنيفة تلسع، وسيوف الزنبق تستخدم الجوف في صراع، وشجرة التين تحك الرياح بأوراق أغصانها الخشنة. والنجوم تغرز رماحها في المياه الرمادية، وفي دورة السماء، فإن الفجر المالح يتصدع ويتشقق. فالعالم نفسه، باختصار، يؤكد نفسه من خلال صدام متوتر لأشكاله وصيغته. فالطبيعة وحشية، وهي قوة، خالية من الرحمة تنقل إلى مخلوقات قسوتها الموروثة المسعورة، والإنسان سليلها المفضل يعكس ضروبها الصاخبة المشاغبة، وتناسقاً معها

فإنه يزين حياته بسيل دافق مستمر من أفعال العنف.

ولكن بعيداً عن أن ترعب حياته العاصفة، فإنه يفترعها ويبحث فيها عن التأكيد الكامل لذكورته. فورة عنف الغجر عند لوركا ليست مؤقتة أو انفجارية، كما هي عند العقلاء، ولكنها تنبثق بثبات، ونتائجها مهما كانت درجاتها القصوى من التطرف، ينظر إليها على أنها طبيعية، وهي تتقبل تقبلاً تاماً، دون إستغراب أو ندم.

لا يمكن لأي رجل مكتمل الرجولة أن يتصرف غير هذا التصرف، في مثل هذا الظرف. فالذي يشغل الغجري ويهمه، أن يكون هو ذاته، صادقاً مع نفسه، أو كما يقول لوركا عنه، إنه يتصرف كغجري أصيل. باتفاق وتناغم وانسجام مع النوازع العفوية لطبيعته. وتأكيدها يُعطي جوهرًا ومعنى لحياته، لذلك فإنه في حالة أنطونيو كامبوريو المشار إليه آنفاً الذي لم يقاوم الحرس الوطني بخنجر في يده، فُسِّرَ ذلك على أنه خيانة لجوهر ذكورته. وهو تصرف لا يقتصر عاره وخزيه على الشخص الذي ارتكبه، ولكنه يشين العشيرة كلها. ويمكن لأنداده أن يقولوا عنه أنه لقيط، وأنه ليس الابن الشرعي لكامبوريو، ولا يمكن أن يرد إليه اعتباره، إلا حين يموت تحت خناجر هراياس الأربعة الذين قاومهم وحده. سنرى شيئاً بطولياً في شجاره غير المتكافيء، ومع ذلك فإن الغجر يرون أن أنطونيو لم يقم بشيء خارج عن المألوف، لقد تصرف فقط كغجري أصيل.

V

الإرادة هي الجوهر، والعنف هو الشكل في حياة العجري فلا غرابة بعد ذلك، أن كل معتقداته، تقوم على العنف المقصود كأساس. فالحب على سبيل المثال مجرد من كل أرديته العاطفية، ويحول إلى شهوة عنيفة صارخة، والتجاوب من العاشق والمعشوق الذي هو أساسي في فكرتنا الناعمة عن الهوى، هو أمر غائب تماماً، عن غجر (الرومانسيرو جيتانو) فالمعشوق ليس سوى موضوع، يمارس عليه العنف الجنسي، ويطفأ فيه العنف الجنسي.

ويمكن للمرء أن يقول، إن المتعة الجسدية تلعب دوراً ثانوياً، كنتيجة وليست كسبب أو حافز للإلحاح الجنسي. هناك شيء سادي حاد، وغير شخصاني في النزعات الأولى التي حاول الإنسان في المراحل المتقدمة من مسيرته الحضارية أن يروضها ويحولها إلى غايات خيرة أكثر دواماً واستمراراً.

فرجل لوركا البدائي، المستقيم وغير مبال في اختياراته، تمتلكه رغبة واحدة في أهدافه، هي أن يفرض ذكوريته ذات الصوت الواحد، على المرأة التي يختارها. هكذا، كما لو كان في منتصف الطريق إلى المتعة، يظل مدركاً أن واجبه الخاص نحو قدرته الجنسية التي تتحول فيها المرأة إلى شيء لا يزيد على كونها أداة سلبية لتحقيق كفايته الجنسية.

العنف والجنس يشكلان ضفيرة واحدة في شعر لسوركا، والفصل بينهما ليس سوى عملية ملازمة نقدية، فإذا أخذت إلى

أبعد مما تطيق، فأنها خليفة أن تضر بفهم هذا الوجه من أعماله .
هذه القصائد في (الرومانسيرو جيتانو) التي يسودها موضوع
العنف لها طابع النوعية الشهوانية ذات الكورس الشهواني فإنها
تنضح بجنون الدم المسفوك .

ففي قصيدة استشهاد القديسة (أولالا) فإن عذاب القسوة
مصور بصورة جنسية مكشوفة، ففي ارتجاف جسدها يظهر
بوضوح شهوانية نظيفة محرومة، هي مزيج من الألم الصرف
والوجد الصوفي، بينما يمثل القنصل الروماني الذي يسيطر على
المشهد الرهيب القسوة اللامبالية للإنسان السادي . وفي قصيدة
تامار وأمنون يجمع الموضوع نفسه، وهو اغتصاب فتاة من قبل
أخيها، الجنس والعنف في ترتيب يبدو به أن اسم فلسطين يحمل
مشابه لمضارب الغجر في أرض الأندلس . وحتى عندما يبدو
الإيقاع عابثاً لاهياً زاهياً كما هو في قصيدة (الغالية والريح) فإن
المزج بين الجنس والعنف غير غائب، فالاله (بان) العجوز إله
القطعان الذي يسلي نفسه بتخويف الرحالة المسافرين العابرين
يحوله غارثيا لوركا إلى ريح لافحة»، هي ريح الشهوة تتابع فتاة
عجورية بسيف حار فوق سواحل ملقا . فالرعب هنا يصبح
متحققاً مع الخوف من العنف الجنسي . .

VI

موضوع آخر، غالب مسيطر على شعر غارثيا لوركا هو،
موضوع الموت وهو مثل الموضوع المتعلق بالشهوانية، هو نوع من
البلورة للحافز الإرادي والفعل العنيف . وليس من المبالغة أن

يقال إن الموت كما يفهمه غنائياً له الدلالة الخاصة (للموت عن طريق العنف). . لا يقتصر على شعره الغنائي بل في شعره المسرحي أيضاً فإن المأساة الشعبية (يرما والزفاف الدامي) تلح على طبيعة الإرادة في الأفعال التي تسوق إلى الموت. والرجل البدائي يرى أن الموت بما نسميه الأسباب الطبيعية إنما هو ظاهرة محيرة خالية من المعنى. فالتدهور المستمر في الأعضاء الحية حين لا يكون مرتبطاً بعامل مادي محسوس يملأه بالرعب والخوف من الجسد البارد المطروح أمامه دون أن يحمل أي علامة بادية من علامات العنف، هو ظاهرة محيرة لديه. تصيب عقله البدائي بالدوار.

فلا غرابة بعد ذلك. في أن يحاول أن يتصور، وإن كانت غير معقولة. عوامل للموت محملة بنفس الصفات من الإرادة وعدم الرحمة التي هي العدو نفسه الذي يواجهه بسكين في يده.

فالمرض ينظر إليه، على أنه روح شيطانية، تقيم في الجسد البشري فتمتص كل منابع الحياة فيه، ولكن هناك شيء من الغدر والجبن المثيرين للغضب حول نوع هذا العدو. فهو يرفض أن يتجسد، أن يعرض نفسه للثأر العادل من قبل ضحيته. الإنسان الذي يهاجمه هذا العدو البدئى، يصبح إلى حد ما شيئاً مقيتاً ملوثاً في أعين معاصريه الذين لا يعودون يميزون بين العدو الخفي وضحيته. الازدراء الذي يشعر به غجر لوركا للموت العادي ينتج في اقتناعاته اللاواعية، أن مثل هذا الموت هو جبان ومستهجن، أن الرجل المكتمل الرجولة قد يموت بمجرد

الرعب الخرافي مثل (أمارجو) في قصيدة () حيث يكون ضحية لقدر خفي وقوة غريبة يقبل بها، ويخضع لحكمها. هنا أمامنا ما يمكن أن نسميه الصيغة المصممة للموت عن طريق العنف . .

ولكن هذا أمر غير عادي. إن الملائكة السود تحوم حول الإنسان الذي يقع في المعركة الدامية. . ومثل الفارس الجريح في قصيدة () يقبل بأن يموت بطريقة لائقة في فراشه، بعد أن يكون دمه قد تدفق من جسده المثخون بالجراح، ليقتنعه بأنه يموت ميتة رجل . .

الدم إذن هو جوهر الحياة، وسكبه هو جوهر الموت. إن أغلب أعمال الإنسان الحافلة بالمعنى هي التي تمحورت في الدم. حيث أنه العامل الذي يوطد الإرادة والفعل معاً. والتعبير (الدم الساخن) يستعمل في الوقت نفسه للشهوة الجنسية والعنف النفساني وسكب الدم مصاحب للاغتصاب وللموت.

لقد أقام (لوركا) بناءً غنائياً قوياً، حول رمز (الدم) الذي استخدمت فيه هذه المادة. لمعناها البيولوجي الخالص، ولكن بنعوت وخصائص جمالية ميتافيزيقية. في بعض الأوقات كان استعمال رمز الدم، له أسباب لونية كترغبة لتوصيل لمسة انطباعية لأي صورة معطاة. ولكن حتى في هذه الحالات فإن الدم هو الذي يتضمن في نفسه جوهر الصورة. بينما الموضوع الذي يبدو فوقه اللون يتحول إلى مجرد حدث طارئ.

ففي التعبير (إن خناجر الباسيت جميلة بالدم المعادي). فإن الدم هو الموصوف بالجمال. وفي حالات أخرى فإن الدم يمثل الشهوة الجنسية ومثله. حين يحدث أمنون تامارا (إن خيوط دمي تتموج فوق تنورتك). أو يستتبع اسهاباً دقيقاً لفقدان العذرية (مرجانات ساخنة ترسم جداول فوق خريطة بيضاء) ولكن الصورة العادية تستخدم الدم كرمز للموت.

إن الدم المنساب ينوح بأغنية الحية الصامتة هي أغنية الموت، ترنيمة جنائزية للذين سقطوا في القتال يداً بيد.

وعلى كل حال فإنه لمن الصعوبة بالمكان الأول، أن نلاحظ استخدام رمز الدم في شعر لوركا، فهو كمظهر بارز في شعره، ما يزال ينتظر عناية الدراسة والتحليل.

VII

ولقد كان من نيتنا، أن نقدم بعض الملامح المميزة لشعر لوركا، ولكننا تجاهلنا عن قصد الجوانب الشكلية والفنية، وحصرنا اهتمامنا وتعليقاتنا على ما يمكن أن يسمى بحق (الشاعرية النفسية) لديوان (رومانسيرو جيتانو) وباختصار ركزنا اهتمامنا على ما نعتقده أساساً لكل إنتاج لوركا تقريباً.

هذه المظاهر يمكن أن تتضاعف، ويمكن أيضاً أن تعالج بنظرات نقدية أخرى غير هذه التي قدمت بها.

إن روعة أي شاعر عظيم، تكمن في هذه الظاهرة، وهي أنه كلما وصلنا إلى أعماق عالمه الغنائي، نجد أنفسنا على الفور،

مأخوذين بعدد من إمكانيات التفسير، يحتاج كل منها عناية
دقيقة . وفي اكتشاف بعضها نقبل بحدود مهمتنا في هذا المقال .

* * *

مَسْرَح لوركا

أنخيل دل ريو

كما هو الغالب في الأدب الإسباني، فإن أعمال لوركا المسرحية لا تنفصل عن أعماله الشعرية، بل هي فيض طبيعي منها، ولدينا أمثلة عديدة على ذلك لدى (جل فيسنت، لوب دي فيجا، ودوق ريفاس، وزوريللا). وفي العصور الحديثة (فيلاسبزا ماركوينا، فالي انكلان، أونومونو، والأخوين ماشادو). ونحن نلتقي في الرومانسية الأوروبية غالباً بظاهرة الشعر الغنائي الذي يتحول إلى شعر دراماتيكي.

ومن هذا الاعتبار، ولأسباب أخرى أيضاً، يمكن أن نضع لوركا في إطار الاتجاه الرومانسي، ولكن ينبغي هنا أن لا نفهم الرومانتيكية على أنها مدرسة ترتبط بمرحلة معينة، ولكن كأسلوب للشعور والتعبير الفني.

والغنائية والرومانسية تبدوان منصهرتين لديه منذ بداياته. فمسرحته الأولى (الفراشة) كتبت في الوقت نفسه الذي كتب فيه قصائده الرمزية الأولى. وهي تتحرك بعوامل الإلهام في قصائده التي تتناول الحشرات والحيوانات.

فإذا تركنا جانباً الكثافة الدراماتيكية لشعره، وبخاصة تلك

التي تستوحي حياة الغجر، فإن عمله الدراماتيكي قد تطور، وسار جنباً إلى جنب مع أعماله الشعرية. وهما يتأرجحان في إلهامه الشعري وأسلوبه بين قطبي المتقى والشعبي، بين النزوات والتراجيدي، بين الرقة الأسلوبية التي يقرب منها من فن النمنمة لدى الرسامين، وبين الهوى المعذب داخل دوامة الحسية.

«ماريانا بينيدا»

في سنة ١٩٢٧ وبعد عدة أعوام من عمله المبكر (سحر الفراشة) بدأ لوركا عملياً مسيرته المسرحية بمسرحية (ماريانا بينيدا) المستوحاة من الطابع الشعبي، وهي تعيد إلى الذهن قصيداً طفولياً (يا له من يوم حزين في غرناطة) ويسير فيها وفق تكنيك يشبه الكثير من قصائده وأغانيه الأولى. ونرى هنا المحاولة - ربما الحدسية - لصهر العناصر الرومانتيكية بالعناصر الكلاسيكية في المسرح. وإنجاز ذلك في اتجاه عصري. آخذاً من التقاليد الكلاسيكية روحها الجوهرية والجوهر الدرامي في قصائده الشعبية التي توحى فعلاً بالدراما في أبياتها ومن جهة أخرى، فقد أخذ من العهد الرومانسي الموضوع التاريخي، ومشاعر الخلفيات، وفوق كل شيء، شخصية البطلة كملاك ضحى به أمام مذبح الحب فإذا حكمنا على العمل بخصائصه، فإن العمل يفتقر إلى الأبعاد المسرحية، هو لوحة ثابتة. وفي حوارين فقط يجريان بين بدروسا أو فرناندو وماريانا يمكننا الإمساك بومضات

من الصدام بين الإرادات التي يبدو أن العمل كان سيخلو من
العنصر الدراماتيكي بدونها. . أما بخصوص الصراع الداخلي في
شخصية البطلة ماريا نيتا. فقد رسم رسماً أولياً هزياً. فمنذ
البداية كان يبدو أنها موجهة نحو مصيرها المحتوم. فهي
التجسيد للتضحية، فلا الأمل في إنقاذ نفسها، ولا تأكدها من
حب دون بدرو لها ليغيراً شيئاً من وجهة استسلامها. .

عبر هذا الحب الحقيقي
الذي يلتهم روجي البسيطة
أتحول إلى
عبر عذابي من أجلك

هي تكشف لنا، لا عبر الفعل، ولا عبر الحوار الذاتي
الحميمي الدراماتيكي، ولكن عبر توليفات غنائية كما هي في
البلاد الجميلة التي تبدأ بالأشطر (بأي عناء، يغادر النور
غرناطة.)

وفي بقية المسرحية تحدث الأشياء نفسها. وأحسن اللحظات
فيها تدين بالفضل إلى حضور العناصر الغنائية، سواء كانت
مباشرة، منفصلة عن الحدث، مثل ما هي في البلاد التي تصف
المصارع في الحلبة والقبض على تورخوس، أو كموتيفات غنائية
معاكسة مضادة للفعل الدراماتيكي. وهذا الأخير نعثر عليه في
بلاد كلافيا والأطفال أو الأغنية في الحديقة (قرب الماء). وفي
كثير من المشاهد تشخيص وجو موسيقي تقريباً. وعلى الجملة
فإننا نستخلص من المسرحية نقص النضج لدى المؤلف الذي

يحاول أن يجرب تكتيكاً جديداً. حتى أحياته تتسم بإيقاعات ساذجة، تفتقر إلى الرقة والصلق. ورغم أنها بلا ريب، أضعف من مستوى شعره الذي أبدعه في هذه الأعوام التي كتب فيها كثيراً من قصائده (البالاد) العجرية فإن مسرحية (ماريانا بينيدا) لا تخلو من الأهمية. وبأكثر من طريقة واحدة، يمكننا أن نمسك بومضات فيها تشي بالزايا العظيمة التي ستقدمها إلينا فيما بعد، أجمل أعماله المسرحية. هناك حس واضح بالتراجيدي، وهناك الدوق الجيد، وجمالية شائخة تنفذ أكثر الفقرات الضعيفة التي تقع على حاشية الميلودراما المبتذلة الخالية من النضج. مثل مشهد المتأمرين ومحاولة الإغواء من جانب بدروسا، وكوروس المستجندات، وفوق كل شيء، هناك مجهود واع بالتجديد في غاياته، في أن يؤلف في المسرح بين العناصر البلاستيكية والغنائية والدراماتيكية والفنون الموسيقية في وحدة واحدة عليا. ولهذا السبب فإن لوركا تحمّل مشاقاً كثيرة، من أجل أن (يؤلف) كل مشهد داخل جو مؤطر من الألوان والأضواء، والإيهام والمداخل والمخارج الموسيقية حتى يخرج في نهاية المسرحية، نوع من التهليل التمجيدية الأورالية الرمزية في شكلها الكامل.

وأثناء تقديمها للمرة الأولى في عهد دكتاتورية بريمودي ريفيرا رأى كثير من الناس، في موضوعها الرئيس قصداً سياسياً، بعيداً تمام البعد عن روحها الحقيقية. بعض النقاد الكبار من أمثال هنريك دياز كانيديو قد أظهر خطأ تفسير الشخصية الرئيسية على أنها رمز ثوري. (ماريانا بينيدا) كما تصورها (لوركا) وكتب عنها

هو نفسه، إنما هي شبح يطرز علمه لا باعتباره رمزاً للحرية،
ولكن هدية عاشقة. وحين أدركت أن حب الحرية في نفس
عشيقها أقوى من حبه لها، تمثلت هذا المعنى وتحولت إلى رمز،
إلى تلك الحرية في أقصى درجاتها. هذا المعنى واضح عبر المسرحية
ومصرح به مباشرة في الكلمات الختامية التي تقولها البطلة:

أنا الحرية لأن الحب أراد ذلك
الحرية التي تركتني من أجلها يا بدرو
أنا الحرية التي جرحتها الانسانية
حب. حب. حب. ووحدة خالدة

وفي الكلمات القليلة التي يفوه بها دون بدرو، في المشهد
الثاني، يمكننا أن نرى تلميحاً مباشراً إلى السياسة:

ليس الوقت وقت التفكير في الأوهام
ولكنه وقت فتح الصدور للحقائق الجميلة
التي تلمسها اليد. حقيقة إسبانيا
المكسوة بالقمع، وقطعان الغنم
حيث يأكل الناس خبزهم بفرح
في خلودنا هذا الرحيب
وفي أشواقنا إلى الرحابة والسكون
إسبانيا تدفن وهي تدوس قلبها
قلبها الجريح بشبه الجزيرة شاردة
وعلينا أن ننقذها فوراً بأيدينا وأسناننا

وخارج هذه الأسطر، فإن المسرحية تتطور عبر قنوات فنية خالصة داخل عوالم لوركا المتميزة التي قلما تظهر فيها المشاغل الاجتماعية إلا كوسيلة عرض لقضايا إنسانية عميقة.

(المسرحيات القصيرة)

الأعمال التي جاءت بعد (ماريانا بنيذا) هي أكثر توفيقاً في بنائها الفني وإن كان ذلك على حساب الكثافة العاطفية، ونحن نجد فيها النوعيات التجريبية نفسها، الثقة في النفس، والأسلوبية كما هو في كتاب الأغنيات، ولكنها هنا أغنى باللفظ الساخر الذي أحسن تحديده والوعي به.

ثلاث مسرحيات نثرية قصيرة كتبت ما بين ١٩٢٩ و ١٩٣١ تؤسس هذه المرحلة من أعماله، وتشكل في حد ذاتها، مجموعة متميزة داخل أعماله المسرحية، في جملتها. الأولى هي (غرام برلم يلين بيليسا في بستانه). لم تقدم حتى سنة ١٩٣٣ وإن كتبت قبل ذلك بزمان طويل. ثم جاءت زوجة صانع الأحذية العبقريّة. قدمت للمرة الأولى في المسرح الإسباني بمديريد في سنة ١٩٣٠، وقدمت في سنة ١٩٣٥ في صيغة موسعة في مسرح الكولوزيوم وأخيراً مسرحية دون كريستوبال. هزلية خاصة بمسرح الدمى مؤرخة في ١٩٣١ في طبعة لوسادا في أعمال لوركا الكاملة.

تشارك كلها في أسلوب تلك الخلفية الشعبية، وتجلى فيها الخصائص التقنية المسرحية الناتجة عن تركيب العناصر

المستلهة من مسرحيات البلاطات في نهاية القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر، من المسرح الإيطالي، من مسرح الدمى، ومن الباليه الحديث. كل واحدة تعتمد على العنصر الغالب عليها وتتميز بطابعها الخاص.

وغرام دون برلملين هي أكثر هذه المجموعة صنعة فنية، وأكثرها أيضاً غنائية في روحها. وإن لم تتميز بتكنيك وحيوية حركة زوجة الإسكافي، ومع ذلك فهي أرقى في نوعيتها الشعرية. وفي إطار السخرية يمكننا أن نستخرج دوماً فقرات غنائية جميلة. كما هو في شكوى برلملين (حب.. حب.. الحب الجريح) وفي أغنية بليسا (على طول ضفاف النهر) وفي المشهد الثالث فإن انتحار برلملين الهزلي قد رفع إلى جو الكآبة الرقيقة.

عنصر الهزل في هذه المسرحية الهزلية يكون محاطاً بهالة، أو بجو حزين، ينتشر في ايقاعات ناعمة من نوع سوناتات الموسيقى (سكارلاتي) التي استعملها لوركا كنوع من الموسيقى المصاحبة أو مثل المسرح الشعري عند (موسيه) الذي قرأه لوركا بعناية كبرى. نحن نجد أنفسنا في حدود فن التمثيل الإيمائي حيث يتم هناك تحقيق النية في تجريد الشخصية من أنانيتها. ونحن ندرك في الصورة الجانبية الساخرة للدون برليميلين عذابه العاطفي الناشئ عن حب يجمع صفتي النقاء والهزلي في وقت واحد.

زوجة صانع الأحذية هي نموذج للسحر الفولكلوري الشعبي النقي وهي أنجح أعمال هذه المجموعة وأكملها. مستوحاة

جانب أننا يمكن أن نستخلص من مختلف أحداثها مسحة من الحسية الشادة. تتوافق مع المشاغل التي عذبت في تلك الأعوام. الشخصيات خيالية، ولكنها منتزعة من الحياة الواقعية، دون تميز إليها جميعها وتتصرف باللاتوماتيكية المفككة نفسها والمسرحية عامرة وملئية بمشاهد الدم والصور العنيفة المختلطة بالدعابة الساخرة، وفي اللحظات الأولى من المشهد يصوغ الفكرة الشعرية التي تقوم على مسح الصور، وهي الفكرة التي تشكل القاعدة الأساسية في الجماليات السريالية:

شخصية مغطاة بأجراس صغيرة
لو امكنني أن أتحول إلى سحب
إلى شخصية مغطاة باللوليبات
إذن سأحول نفسي إلى عين

هذه فكرة أوحى ببعض قصائد (الشاعر في نيويورك)، وتذكرنا بصفة خاصة (بالموت) أو قصيدة الموت التي يقول فيها (أي جهد، أي جهد يبذله الحصان ليكون كلباً).

ومسرحية لو مرت خمسة أعوام هي أسطورة حول الزمن وهي في ثلاث فصول وخمسة مشاهد. وتعتبر أكثر أهمية من مسرحية (الجمهور). الموضوع هنا تركيبة من نوعين من المشاغل المميزة لإبداع لوركا. مرور الزمن وقمع الحب. الشخصية الرئيسية، الشاب وخطيبته هي صيغة جديدة لشخصية مارييسا ودون برللمين وانتظار الزواج الذي لم يقع هو تقريباً إرهاب شخصية (دونا روسيتا رسولشير). فالتكنيك زالجو سريالي

خالص جو من الاحلام، والأقنعة، وزمر المانيكان أو بشر حقيقيون كلاعي الرجبي ولاعي الورق مجردين من بشرتهم على طريقة غوميز دي لا سيرنا الذي يدين له هذا العمل كثيراً لتأثيره فيه .

كان لوركا يتوخى أن يسند جواً وهمياً، عبر حقيقي معلق في مكان ما بين (الهيومر) أي الدعابة الماكرة، مع تيار تحتي من الحسية الخفية. كما هو الحال في أحسن مسرحياته، فإن العنصر العنائي حاضر دوماً. فمشهد الطفل الميت والقطة في المشهد الأول يتميزان بكل خصائص شعره في الطفولة والأطفال بما في ذلك استعمال الصور (المنديل الأبيض) و(الورود التي جرحت حلقي) و(صوت الفضة) و(السماك عبر الماء) وهكذا على هذا المنوال. كثير من مقطوعاته الشعرية في هذه المسرحية تحمل طابع الأجل والأروع من إبداع لوركا، مثل أغنية المطر الممتعة.

أعود إلى أجنحتي

دعوني أعود

أريد أن أموت بأن أكون فنجرا

وأريد أن أموت بأن أكون أمسا

أشار بعض النقاد إلى تأثير تشيخوف. ويبدو أن هناك تشابهاً محددًا بين الكاتبين. ففي نهاية المسرحية حين تغادر الأم، والخادمة، وروزيتا البيت، حاملات معهن ذكرياتهن، بينما الريح تحرك بلطف الستائر والمسرح مغمور بمشاعر الوحدة، لا يمكن إلا أن تذكرنا بالخاتمة المطابقة لها تقريباً في بستان الكرز.

وتوافقات أخرى يمكن العثور عليها مع تشيخوف الذي لا ريب في أن لوركا كان يعرفه وقرأ له. فالجو في دونا روزيتا يذكرنا، من وجوه مختلفة بالجو الكثيب في الأخوات الثلاث. ولكن التوازي يبدو أنه ينتهي هناك. فلا تشابه بين شخصيات لوركا البسيطة بساطة الظلال والشخصيات التي أبدعها الكاتب المسرحي الروسي التي كانت على حافة اليأس وهي تصارع مأساوياً في بحثها عن تبرير لوجودها. وغنائية تشيخوف هي نتيجة لغوصه في أعماق المشاعر والألام الإنسانية.

أما لدى لوركا فالغنائية واقع شعري بعيد عن أي محرك نفسي (بسيكولوجي) أو فكري ..

فلا مسرحية دونا روزيتا ولا في مسرحياته الأخرى يمكن أن يكون فن لوركا مطبوعاً بقوته الفكرية، فجوهه/ فطري حدسي وموهبة فائقة التعبير الشعري.

«الاعمال الناضجة»

كان على لوركا الذي ولد في مرحلة اتسمت بالآزمات الثابتة في الفن والمجتمع أن يعكس على كل جانب من أعماله التجارب المختلفة للمذاهب الجمالية مكافحاً من أجل العثور على قواعد ثابتة وأرض صلبة. هذا التنوع في الأساليب يمكن أن يفسر بتدفق الحركات الأدبية الجديدة وهذه المصطلحات التي تنتهي (بالإلزام) التي سيطرت على الفن منذ الحرب العالمية الأولى ..

ومع ذلك فإنها تختلف عن هذا التنوع والتقلب والتغير في الأسلوب الذي نجده في أعمال كثير من الشعراء والفنانين في عصرنا بسبب النبرة الشخصية التي نعثر عليها في أعمال لوركا والتعبير عن شخصية تقوم أساساً على رفض التأثيرات الخارجية. فالتطور في ملاحظه المختلفة إنما تم عبر عملية طويلة من التكامل والبساطة المتنامية.

فوفرة الموضوعات والمشاعر التي تعود إلى شعر شبابه والتي قد تصبح في بعض الحالات مضطربة، صارت وعلى نحو متزايد، تنحو إلى النقاء والبساطة فالتجارب، والصيغ الفنية التي يقترحها التغير في الحساسية المعاصرة وقلق أحواله الخاصة قد أصبحت أحسن تكاملاً وتساوقاً.

هذه الظاهرة لا يمكن أن تعزو إلى لوركا وحده، يمكننا أن نلاحظها لدى كل فنان، وفي كل عهد تقريباً. أما ما يبدو مميزاً للوركا هو أهميتها في النفاذ إلى النفس وخصوبتها في الوقت نفسه. ودون تضحية بأي عنصر جوهري في إلهامه كان يعمل على خلق تواليف وتراكيب أصبحت مستقرة في النهاية حول موضوعات شعبية معينة. هذه الموضوعات التراثية كانت (شعبية) بأتم معاني الكلمة بسبب الصيغة الجوهرية التقليدية للأسلوب والشكل وبسبب المضمون الروحي والشعري. ففي الزفاف الدامي، ويرما وبكائية المصارع، نجد الأحوال الإنسانية العاطفية البدائية التي نلتقي بها في ديوان الغناء العميق وكذلك في الرومانسيرو جيتانوس. فالشاعر عاد إلى عالم الأندلس ولكنه

يعود الآن في تمام روعته الفنية وكل ما هو هامشي أو زخرفي قد اختفى ، ولم يبق إلا الجوهرى . . .

«المآسي الشعرية» أو التراجيديات الشعرية

في الزفاف الدامي التي عرضت للمرة الأولى في مسرح بياتريز بمدريد عام ١٩٣٣ . وجد لوركا للمرة الأولى التعبير السليم عن الكثافة العاطفية التي ترتجف في أغوار أجمل قصائد شعره . التراجيديا الريفية الفلاحية .

وفي بعض الأحيان نجد أنفسنا إزاء فنه المجرد في تأليف الأغنيات وحيله المسرحية قد نسينا جيشان الحياة والطبيعة التي حملها إلينا صوت هذا الشاعر من عهود إبداعاته الأولى .

هذا الحضور الدائم للحياة الخافقة الراعشة نجده في النوع الدراماتيكي من شعره الغنائي كما نجده في تراجيدياته ، حيث نشعر به هناك بكل عنفه وعنفوانه مخضعا المضمون الغنائي إلى إيقاع دراماتيكي في انصهار كامل يحسنه لوركا ويحيده حين يريد أن يعبر تعبيراً تاماً عن كماله الذاتي ، تقول الخطيبة (أنا امرأة محترقة ، مليئة بالحروق الداخلية والخارجية . وابنك هذا قطرة ماء ، انتظر منها أولاداً وتربة خصبة ، وعافية) هنا الجوهر الرئيسي للمأساة . أن تكون أنت ذاتك تسفع وتلدع بهوى عميق يسدو من العبث أن تقاومه . الوضع بسيط جداً وقديم جداً . التنافس

داخل العائلة . والتنافس بين الرجلين حول امرأة التي تصارع في أعماقها بين جاذبية خطيبها الذي يمنحها سلام القلب ، أو جاذبية أقوى من ذلك هي جاذبية عشيقها وحين خذلها عشيقها (ليوناردو) وتخلّى عنها بعد أن قتل في الوقت نفسه عدداً من أفراد أسرة عريسها المرتقب، قررت الزواج من خطيبها، وتم الزواج في جو مليء بالندى السيئة ، هناك حضور (ليوناردو) الذي تزوج من أخرى وهروب العشاق وموت المتنافسين بعد مطاردة وصراع في الغاب . وفي الأخير نلتقي بالنسوة الثلاث الخطيبة وأمها وأرملة ليوناردو يعبرن عن حقدهن ، وأسفنهن ووحدتهن تجاه الموت بين نوح الجيران وعويلهم ..

باستعمال هذه القاعدة ، والعقد غير المؤقتة خلق لوركا مأساة (دراما) أصبح فيها الهوى التراجيدي الحالك داخل إطار غنائي موسيقي دون أن يفقد شيئاً من كثافته . مستقيماً في اتجاهه إلى الحد الذي يكاد يصبح فيه غطياً ، وفي عرض وتطوير الصراع الدراماتيكي فإنه يستعمل في إيجاز باهر كل الحيل المعروفة في فنه .

فالموسيقى لها دور مع الشعر الشعبي في ترانيم الأطفال وأغنيات الأعراس . وفي الإيقاع الذي يحتوي الحدث (وبصفة خاصة في الإيقاعات التهليلية الترتيلية التي تختم بها بعض الشكاوى) والغنائية لها دورها في الموضوعات ذات الرؤيا الأندلسية التي يتميز بها لوركا (الخصان ، والسكين ، والفارس ، والزهور أو الرموز الليلية في مشاهد الخطابين والقمر .

أي هفوة بسيطة في تناول هذه العناصر كانت تحيلها إلى ميلودراما ذات طابع محلي وكانت تدمر نبل الإلهام فيها بمشاهد غنائية مصنوعة، سهلة.

وقد انقذت مسرحية (الزفاف الدامي) من هذه الأخطار عبر توازنها ودقتها ولو أن بعض فقراتها الموسيقية ودخلاتها الغنائية كان يحسن فيها الإلغاء والاقتصاد، فأنها لا تكسر البناء الكلاسيكي للعقدة كما لا تهدم شعور الشفقة البارد الموضوعي للقوى التي تحرك الشخصيات، بل وتعطيهم معنى كونياً.

الحسية، والحق، والحب، والمصير التراجيدي، تحمل معها موتاً دموياً عنيفاً هي الموضوعات الرئيسية للمسرحية. وتحتها كمصدر لكل هذه الأحداث الإنسانية الأساسية، تنهض التراجيديا إلى مستوى القدر المحتوم الذي لا مهرب منه. هناك الأرض التربة التي تمتلك جميع الشخصيات وتلتهمهم. فليوناردو يقول في تبريره الوحيد لحبه الاجرامي:

المجرم لست أنا
المجرم في الأرض
وهذا الأريج الذي
يتصاعد من نهديك
ويديك

الخطابون في تعليقهم الرمزي أثناء مشهد الجريمة سيشرحون قوة الأرض كقدر كنهية، كهدف يعطي ميلاداً للرغبات البشرية. رغبة عاشقين وهو في الوقت نفسه يهيء لها الخاتمة.

الخطاب الأول: - لقد كانا يخدعان بعضهما وأخيراً كان الدم أقوى من أي واحد منها.

الخطاب الثالث: - دم.

الخطاب الأول: - علينا أن نتبع طريق الدم.

الخطاب الثاني: - لكن الدم الذي يرى النور تشربه الأرض مرة أخرى.

الأرض هي الطين الرطب الذي يغذي عروق الحزن والحقد لدى الأم. هي التجسيد الحقيقي لجيشان مشاعر الشفقة في التراجيديا في نهاية المشهد تقول للجارات:

دموعكن دموع العين. أما دموعي فتساقط حين
أكون وحدي ، ستأتي وحدها مرتفعة
من باطن قدمي من عروقي ، وستحرق بأكثر مما
يجرق الدم.

والأرض هي رفيق وحدتها لأن فيها يضطجع
المخلوق الذي خرج من رحمها
سأصنع من حلمي حمامة عاجية باردة تحمل
أزهار كاميلية إلى ساحة الكنيسة. لكنه كلا. لا
إلى الكنيسة. . إلى سرير أرضي
لا أريد أن أرى أحداً. . الأرض وأنا.)

الأرض هي التعزية الوحيدة لأنها تحول دم الموق إلى نبع
جديد للحياة وهكذا، فإنه حين تظهر الزوجة لتطلب من الأم

أن يضحى بها تكفيراً عن جريمتها، تسيطر الأم على مشاعر الانتقام، وتنظر إليها بعناء ولكن ماذا يعنيني شرفك؟ وماذا يعنيني موتك، وماذا يعنيني أي شيء في هذا الوجود فليبارك الله في سنابل القمح لأن ابني يرقد تحتها، فليبارك الله في قطرة المطر لأنها تندي وجه الموتى. وتبارك الله الذي يهيء لنا مدفنًا نستريح فيه.

كان ينبغي أن تنتهي المسرحية هنا. ولكن لوركا وقع تحت إغراء القفل بمشهد غنائي موسيقي رمزي، وأضاف إلى ذلك الكورس حيث كانت الإشارات إلى عباد الشمس والزهر المر والمسامير الرقيقة والسكاكين الصغيرة التي أفسدت إلى حد ما الإيقاع التراجيدي للمشهد الختامي.

إن مسرحية الزفاف الدامي عمل من أرقى الأعمال الفنية مستوى. ومنها يمكن أن نستخلص أثر الأنفاس الكلاسيكية، ولمسات التراجيديات المتوسطية (البحر الأبيض) وحتى بعض الخصائص الشكسبيرية. المصادر متعددة. فمن الكوميديا الإسبانية التقليدية استعارت اللمسات الريفية وتكنيك دمج وصهر الموسيقى بالحدث. فمشهد الزفاف هو استحضار للشاعر لوب دي فيحا لمسات حديثة يمكن العثور عليها في رمز الموت الذي يبدو أنه مستوحى من مترلنك. وخلفيات التراث الأندلسي الشعبي مصحوبة بتفاصيل واقعية تذكر بالأخوين ماشادو. واستخدام الشاعر لتراجيديات العارية يعيد إلى الذهن الشاعر (دانتيو وفالي انكلان) ولكن بلا تلك الطلاوة البلاغية المتصنعة المتكلفة التي يعرف بها دانتيو وبلا ذلك السحر اللفظي الخالص

والأجواء المهجورة التي عرف بها فالي - انكلان .

حين نشير إلى هذه التأثيرات فلا نعني بها التأثير الأدبي المباشر، ولكن نعني بهانوعاً من الذاكرة الغامضة اللاواعية باستثناء حالة (لوب دي فيجا) وفي الأساس لا بد أن نلاحظ أن لوركا لا يتخلل لحظة واحدة عن عالمه الشعري الخاص ومنهجه المعتاد في التأليف بكل حدوده وبكل عبقرياته . فمسرحيته .

أعود إلى أجنحتي

دعوني أعود

أريد أن أموت بأن أكون ربيعاً

أريد أن أموت بعيداً عن البحر

والحوار، سواء كان شعرياً أو نثرياً، هو دائماً - وعلى وجه التقريب يظهر قدرة متنامية للتكنيك المسرحي، كان الشاعر يكتسبها تدريجياً عبر تجاربه المختلفة - إن لوركا لم يحصر نفسه أبداً، أو يحدها بطراز معين من الشعر أو الدراما ولم يخضعها لأي صيغة جامدة لأي مذهب، أو مدرسة محددة . فما كاد يعرف كل ما يمكنه أن يعرف عن السريالية حتى تخلى عنها بسرعة، عائداً إلى استلهام المشاعر والموضوعات المتعلقة بالواقع الإسباني حيث وجد منه بؤرته الرئيسية .

فإذا أجلنا تحليل مسرحيتي دونا روزيتا أو لغة الزهور، والزفاف الدامي، ویرما اللتين تحتلان في رأينا موقعاً فريداً في أعماله المسرحية، فإننا نأتي الآن إلى تحليل آخر مسرحياته التي مثلت أثناء حياة المؤلف، والتي تبدو فيها، أو تعود إلى الظهور

فيها، الاتجاهات العاطفية ولكن بصفة أغنى بكل تجارب تطوره الفني. دونا روزيتا أو لغة الزهور مثلت في برشلونة بواسطة مرغريتا كسيرجو في ١٣ ديسمبر ١٩٥٥، فنالت نجاحاً هائلاً، ورأى النقاد في المسرحية اتجاهاً جديداً في إطار ما عرف عن لوركا من تعدد الجوانب في فنه المسرحي. فإذا كانت تراجيدياته تمثل توازناً بين الغنائية والدراما. فإنه في دونا روزيتا يمثل انصهار الشعري، بالكوميدي بلهجة تاريخية ناعمة رقيقة ويوضح المؤلف العمل، بأنه قصيدة حول غرناطة في سنة ١٩٥٥ مقسمة إلى سائتين متنوعة بمشاهد غنائية راقصة، وهي مثل مسرحية (ماريانا بينيدا) التي تحمل مشابه قوية في التكنيك والأوضاع. وهي تتعامل باستحضار فترة زمنية ولكن ظلال العناصر الشعرية والبلاستيكية والعاطفية في المسرحية قد أحسن إنجازها فالرومانسية المباشرة التي كانت تطبع أعماله الأولى قد تحولت إلى سخرية ناعمة.

ودراما الحب الكثيفة قد ذوبت وتحللت في أنسام غنائية. فإثارة عواطف الشفقة المصطنعة في مسرحية (ماريانا بينيدا) حلت محلها كآبة لطيفة وجيشان عواطف وانفعالات صافية كثيفة. (دونا روزيتا) امرأة (وأهم شخصيات مسرحيات لوركا دائماً نسائية) ليست بطلة ولكنها رمز للأنوثة في الأرياف الإسبانية في نهاية القرن الماضي. ولهذا نفتقد هنا الكشافة الدراماتكية. ولكي تصبح مسرحية نفسية عميقة كان عليها أن تعوض في الذوات الفردية للشخصيات. وهذه بالدقة من العيوب الرئيسية

ومن مظاهر الإخلال في مسرحيات لوركا. بما في ذلك تراجيداتييه حيث الهوى والنوازح لا تتلف على تجسدها النفسي الكامل، ولا تتجاوز أعماقها سطح البشرة. دون تعليل سوى نوع من المصير التراجيدي المقرر مسبقاً والذي تدعن له الشخصية في غير مقاومة.

ما حدث في (دونا روزيتا) أن الشاعر قد حول هذا التجديد إلى قوته الإبداعية الرئيسية.

فمأساة الحب المستسلم المتجسدة في دونا روزيتا، والانتظار الذي لا نهاية له للقلب الوهان الذي لن يعود، كلها خاضعة وبوعي إلى نوع من الكرب اللاشخصي. فما يحرك المشاهد ليست عواطف الشخصيات وآلامهم، ولكن الحضور غير المتجسد للزمن نفسه الذي يحوم فوق المسرح، وفوق حياة كل شخصية من هذه الشخصيات. ولوركا أستاذ في خلق الجو الغنائي، وهو في هذه المسرحية ينجح نجاحاً كاملاً. فاستدعاء تلك الأعوام الواقعة بين ١٨٩٠ و ١٩١٠ التي كانت تبدو فيها الحياة الإسبانية راكدة كما لو كانت قد فقدت منابعها الحيوية تقدم إلينا صورة كاملة عن الحقيقة أو الواقع وإثارة الشفقة.

كل الأوضاع العاطفية في المسرحية وكل نوعيتها الغنائية تجد تعبيرها الأسمى في لغة الزهور وهي رمز للوجود بلا رغبات، ولا طموح وهي أيضاً رمز للذبول البطيء لدونا روزيتا. (لوركية) في مزجها للعناصر المختلفة مثل الزفاف الدامي ليس لها أسلاف واضحون، أو مصادر مستقى منها. كان يمكنها أن

تفقد اعتبارها ضمن الإبداع الكلاسيكي العالمي لمجرد لونها المحلي ولكون أحداثها تبدو محدودة وخالية من المضمون الروحي . استقبال الجمهور الفاتر لنصّها الإنجليزي والفرنسي يبين أن كثيراً من قيمتها ضاعت في الترجمة . وأن جزءاً كبيراً من جوها لا يمكن إيصاله لغير الجمهور الناطق بالإسبانية الغارق في التقاليد الفنية الإسبانية .

ومع كل هذه التحفظات ، فلا يمكن بحال الشك في القيمة الاستثنائية لهذه المسرحية . فوحدة عناصرها الشعرية ، والوضوح المتحرك لحيلها الدراماتيكية ونفَسُ الحياة الشعبية التي تحركها ، تجعل منها أكمل وأجل أعمال لوركا المسرحية الكبرى ، وتضعها فوق الإنتاج العادي للأدب المسرحي الإسباني المعاصر .

أما (يرما) فقد كتبت بعد عامين من ذلك وهي تشبهها في فكرتها الرئيسية وتكنيكها ولكنها أكثر كمالاً في التنفيذ . الموضوع أكثر طموحاً اشتغل لوركا بانضاجه وتقليبه طوال عدة أعوام . وهي تتناول الحب المقموع بسبب عجز الرجل عن التجاوب مع هوى امرأة . الموضوع ظهر في بعض أعمال لوركا الشعرية المبكرة ، وظهر مرة أخرى كهوس مسيطر في (ماريانا بنيدا) وفي بعض القصائد الغجرية ، وفي دون برليملين وفي مسرحية (لو مرت خمسة أعوام) و(دونا روزيتا) في بعض الأحيان يتعامل مع الحب الروحي وأحياناً مع الشهوة الفاجرة . وفي (يرما) يتطور الوضع في إطار الأمومة المقموعة والهوى هنا يصبح حميمياً وروحياً . وبناء المسرحية يتبع نظاماً تسيطر فيه العناصر

الدراماتيكية. والعناصر الغنائية وهي الأغنيات وكورس الغسالات، أقل أهمية، والصراع التراجيدي يتطلب كثافة أعظم فداخل هذا الجو الأول من العواطف التي تحاصر الشخصيات فهناك نظام قوى هرمي أكثر تعقداً. ومثل ما هو في الزفاف الدامي هناك إحياء بقوى وثنية تتصارع في نفس (يرما) ضد حسها الأخلاقي بالواجب حتى لتجد نفسها غير قادرة على أن تهب نفسها لهذا أو ذاك من القوتين فتقرر قتل زوجها بالرغم من هذا كله، وربما بسبب غايتها الطموح لم تبلغ (يرما) المستوى الفني الذي بلغته مسرحية الزفاف الدامي. ليس لها الوحدة الفنية نفسها. والمهر الدراماتيكي أقل وضوحاً. في الزفاف الدامي كل شيء ملموس، وذوق قاعدة، أرضى، ضمن جو شعري شعبي. وفي (يرما) في القاع فإن كل عنصر يشد نحو التجريد. ويمكننا الظن بأن حضور أونا مونو كان يحوم حول لأوعي لوركا حين كان يكتب (يرما). فإن الشخصية الحقيقية للبطلة تذكرنا بإبداعات أونا مونو. فأخر كلماتها التي تنطق بها بعد قتل زوجها تبدو مستوحاة من المؤلف المعنى المأساوي للحياة.

لا تقترب مني لأني قتلت ابني

أنا نفسي قتلت ابني

لا ريب في أن لوركا رغب في أن يتجاوز محاولات (أونا مانو) في الاقتراب اللاتشخيصي من التراجيديا. كان يريد أن يضيف إليها حياة، ودما، وفردية. لقد حاول أن يقوم بذلك إلى درجة معينة ولكن لكي يعطي لآلام يرما الحميمية الداخلية كل

إثارات الشفقة وكل معناها الإنساني كان يحتاج إلى وسائل لتجريد التفكير وفي الوقت نفسه للنهاد النفساني الرهيف. هذه العناصر يملكها (أونوناني) بوفرة ولكن لوركا كان يحتاج إليها ويفتقر إليها باعتباره فناً حداثياً عفوياً. إقطاع لوركا يمتد من الخطاب المباشر لرموز من العناصر الفولكلورية إلى الأسلوبية هذا هو السبب في الخيبة التي تصيبنا من قراءة يرما. لا نعثر فيها على تلك الشفقة الغنائية أو الحوار المشتعل الذي نعثر عليه في الزفاف الدامي. ربما كانت فوق المسرح أكثر إيجابية في تأثيرها. مسرح لوركا في أغلبه مسرح (فرجة) والكلمات تفقد الكثير من معناها عندما تقرأ خارج الجو العام فهي موضوعة في كل لحظة من لحظاتها من النص المكتوب. لوركا أستاذ عريق في تحويل العناصر الدراماتيكية إلى تعبيرات ذات تفاصيل بصرية وإيقاعية، ورموز غنائية.

(يرما) هي خطوة أخرى نحو تكثيف التراجيديا. وهذا المعنى يبدو هو الذي أوحى إليه بآخر تراجيدته بيت (برنارا البا) التي أتمها طبقاً لما يؤكد بعض أصدقائه قبل وفاته بوقت قصير. هذه المسرحية الأخيرة تكون مع (يرما) ثلاثية حول موضوع سيطرة الشهوة الجنسية والحب الفاشل. وهو موضوع كما سبق أن لاحظنا باختصار من أكثر الموضوعات المميزة للوركا والتي تتردد على الدوام طالما كان هذا المسرح في أعماقه عرضاً للصراع بين الوثني والمسلك المسيحي ذلك الصراع الحاضر دوماً في الروح الأندلسية ويشكل قاعدة لنفسية لوركا ومزاجه الفني.

أدولف سالازار أحد أصدقاء الشاعر الذي سمع الشاعر
يلقي المسرحية كتب التلخيص التالي حولها:

سبعة نساء، بلا رجل، في بيت ريفي، معلق بسبب حداد
حديث. وفي جوكلسي من شهر أغسطس أندلسي، تبدو برنارا
البا شخصية خرجت من الكلاسيكيات الإغريقية كما هي (يرما)
وكما هي الأم في (الزفاف الدامي) عجوز، ظلت أرملة لوقت
طويل، خادمة عجوز وأربع أخوات لبرنارا سبعة نساء بلا رجل
يحاولن القبض على ومضه من دفء ظلال بيبي الرومانو. ثلاث
فصول موجعه جافة. وكلمات ثلجية يختفي تحتها الحقد الواحدة
على الأخرى لمجرد الشعور باحتمال منافستها وبسبب من بيبي
الرومانو الذي لم يشاهد على المسرح أبداً، ولكنه حاضر من
خلال سراويله التي تتدلى أمام أعين النسوان السبع المعذبات
بالجنس. والجلد البعيد لامرأة زانية لا يسمع إلا صدها. وقد
نجح الرومانو في تجنب عيون برنارا المثة عيون أرغوس وحيدورزا
تحت مظهر رداء عذراء ترقب عفة أخواتها. الزانيات.. وصورة
بيبي الرومانو تحت الوسادة. الأخت الصغرى، التي لم تنضج
بعد. جلبة في الجرن. امرأة مشنوفة بثوبها. هيئة برنارا تتضخم.
ترتفع إلى الرهز الميتالوجي. صمت. صوت خارج هذا البيت.
صمت. لا تدع أي أحد يشك في أي شيء. ويضيف سالازار
أن لوركا كلما قرأ مشهداً هتف متحمساً (ليست هناك قطرة
واحدة من الشعر، ولكنه الواقع والواقعية) يبدو أن هذا كان
هدفه وتطلعه أي أن يصل إلى التراجيديا الجوهريّة الموضوعية

الباردة، تراجيديا بدون إضافات غنائية. كان يبلغ نضجاً هادئاً دون أن يفقد أي نضارة في عبقريته الحلاقة. فليس إذن من المفاجأة أن يكون في (برنارا البا) قد بلغ. قد أنجز عملاً رائعاً سبقه (الزفاف الدامي) وهيأت له (يرما) رغم أنها أقل كمالاً فنياً قد منحته أول طريق الكلاسيكية.

الهيوميير في مسرحيات لوركا

سُوْزَان سَمِيْت بلاكيرن

المسرح مدرسة الألم والضحك
إذا حار النظارة أمام بعض المشاهد
فلم يعرفوا ما يفعلون، أيبكون
أم يضحكون، فذلك هو نجاحي
فدريكو غارثيا لوركا

أتوجد دعابة ساخرة (هيوميير) في مسرحيات فيدريكو غارثيا لوركا؟ لا ريب في أن أعماله المسرحية تنتمي إلى صنف التراجيدي. ولم يدع لوركا يوماً بصفة الشاعر الساخر. وحين يفكر القارئ أو الطالب، فيه وفي إبداعه فأول ما يقفز إلى الذهن صفته كشاعر ومؤلف تراجيدي. ومع ذلك، وفي الحق، يمكن أن نعتبره أستاذاً من أساتذة إبداعات الدعابة الساخرة.

حياة غارثيا لوركا هي جزء حميمي من إبداعه الفني. وكان يؤمن بأن العالم مسرح كبير، وأن الحياة لعبة دراماتيكية. كتب أخوه فرانشيسكو يقول (إنه لمن النادر أن تكون الثنائية بين الفن والحياة في أعمال لوركا قد اندمجت بهذه البساطة والعفوية

والعمق. فالفن كان نتيجة طبيعية لحياته. ولذلك فإن الأمر يتطلب في تحليل أعمال لوركا الإمام بلامح حياته ومعالم شخصيته. فهل ثمة سخرية أو دعاية ساخرة في حياته؟ وفي شخصيته؟ نظرة نلقيها على طفولته تعطينا المفتاح الأول للجواب على ذلك، فخلال الأعوام الأولى، كان يتوفر على ولع فائق بالمرح، وكان كثيراً ما يمثل تمثيلات صغيرة مقلداً الناس الذين حوله، ملقياً بعض المواعظ والقداصات، أو يقدم بعض الكاريكاتيرات الساخرة عن أصدقائه. إن موهبة الملاحظة، والتقليد لا مناص منها للفنان، أكان رساماً، أو قصاصاً أو شاعراً، أو مسرحياً، أو فكاهياً ساخراً. كانت لعبته الأولى مسرحاً صغيراً والمسرحيات ما كانت تشتري مع اللعبة. فكان على فيدريكو أن يكتبها. من ذلك الوقت أخذ ينظر إلى العالم كلعبة مسرحية. والحياة صارت في نظره ركحاً واسعاً عريضاً. ويذكر أنه لما كان ابن عام واحد، كان يتابع إيقاع بعض أغاني التهويده. والموسيقى كانت جزءاً لا يتجزأ من فن فيدريكو، وهي تناسب عبر جميع أعماله، ولا شك في أن معرفته وفهمه للإيقاع والأوزان قد ساعده على تطوير حسه الفكاهي الساخر.

وخلال الأعوام التي قضاها لوركا في جامعة غرناطة (نحن نعرف من تأملنا في شعره) تشرب جميع المفاتن الأندلسية اللون، الأسرار، الحكايات العربية والغجرية. ومن الصعب أن يوجد أندلسي لا يستمتع بالضحك. إن الضحكة المنبعثة من القلب والابتسامة العريضة تمتازان لدى الأندلسي بالرومانسية والكآبة

والدراما، وفي امتزاجها نلتقي ببهجة الحياة. . ولوركا؟ لقد كتب وهو في الجامعة رسالة يقول فيها (لقد كسبت شعبية كبيرة لتلقي كل واحد بألقاب سخيفة).

وحين كان في الواحدة والعشرين من العمر، وصل فيدريكو إلى مدريد، شاب مليء بأشواق الحياة، مهتم بكل شيء، وصديق لكل واحد. يصفه بدرو ساليناس (كنا جميعاً نتبعه، لأنه كان (المهرجان) البهجة التي تملأنا فجأة، وهناك لن يكون لنا إلا نسير وراءه ونتبعه) هالة من السعادة تحيط دوماً بالشاعر. في أي اجتماع أو حفلة يجلس هو إلى البيانو فيلقي شعراً ويهجو بطريقة كاريكاتيرية. الوقاحة المتخلقة لبعض المثقفين الإسبان. يرتجل أحياناً أو يلقي بلمسات ساخرة خفيفة بعض مشاهد (دون جوان تينوريو). أو يقص بعض النوادر والحكايات ويقلد تقليداً على غاية من الدقة والكمال بعض النماذج الفكاهية من الحياة الريفية ودعابات الشعب، أو محاورات حانات مدريد، مع فهم عميق للمشاكل وأحزان كل شخص. إنه يعيش في الضحك، كما يعيش في الدموع. إنه يعيش دراماتيكياً.

أثناء إقامته في مدريد كتب أغلب شعره، بما في ذلك ديوان الرومانسيرو جيتانو ١٩٢٧ ثم بعد هذه السنوات دخل في مرحلة الإحباط واليأس. أحد أسباب هذه الحالة كان اكتشافه بأن النجاح الذي تطلع إليه، ثم حصل عليه، لم يقدم إليه رضا ولا سعادة. وشاع أيضاً أنه كان يمر بمرحلة فشل في بعض علاقاته الشخصية. ومهما كانت الأسباب، فإن الشاعر دخل في مرحلة

الحزن والوحدة والقلق. غادر إسبانيا متجهاً إلى نيويورك. وحتى في هذه الحالة البائسة، العميقة في بؤسها، كانت هناك ومضات ضحك وعبث. فهو يذكر في نيويورك حياة المحافل، يسخر من كل من عرفه، بمن في ذلك الذين لا يحسنون الإسبانية، باغانيه ودعاباته وبتقليده وقصصه، وبالتدريج بدا أن البهجة - سطحياً - تمحو اليأس وخلال الأعوام الأخيرة من حياته في أمريكا اللاتينية ومن بعدها في إسبانيا كان يبدو أنه يشعر بتفاؤل إزاء الحياة بأكثر مما كان قد شعر به في أية فترة من حياته.

ومن المهم أن نلاحظ أنه في هذه الأعوام كتب مسرحياته العظيمة، تراجيدياته ماذا يمكن بعد هذا أن نستخلصه حول فن الدعابة والسخرية لديه؟ لقد كان موهوباً في هذا الفن. فن الهيومر. وهو يستعمل هذا الفن لا لمجرد التسلية أو مسامرة أصدقائه، ولكنه كتوازن أو قناع لتطلعاته والقلق العميق لنفس شاعرية حساسة. ولما كان هذا العنصر الساخر جزءاً من تفرد الشخصيات فمن الطبيعي أن ينعكس في إبداعه.

* عالم الدعابة *

قال برنارد شو (ليس هناك عرض أدبي أخطر من محاولة الكتابة عن (الهيومر) فن الدعابة الساخرة لأن ذلك يدل على فقدان كامل لحس الدعابة.) هناك شيء من الحقيقة في هذا الرأي. إذا قرأ أحدنا، أو سمع نكتة أو حكاية ساخرة عدة مرات، فإنها تتعطل عن التأثير فينا. هذا هو أول الأخطار التي

تواجه دراسة من هذا النوع. والخطر الثاني أن اقتطاع بعض هذه الدعابات من سياقها العام أحياناً يفقدها الكثير من روحها. فعلى المرء، إذن، أن يتخيل كل نموذج في مضمونه العام وهو ممثل فوق المسرح، ومقدم إلى الجمهور. إن نجاح الدعابة الساخرة خاصة تلك التي تعتمد الحالة أو الشخصية، يعتمد على ظروفها، والضحك العالي إنما رد فعل اجتماعي في هذه الحالة. وقد لاحظ هنري برجسون أنه قلما يضحك المرء وحده ضحكاً عالياً.

ونبدأ بالتورية أو التلاعب اللفظي، وهي نكتة السفسطة. وقليلاً ما يستعملها لوركا لأنه أكثر اهتماماً بالدعابة البسيطة الصافية أكثر من اهتمامه بتلك الدعابة المصنوعة بدقة فنية.

ففي المشهد الخامس من مسرحية الفراشة فإن الاكنين السكران يتحدث عن شعراء وفلاسفة العالم كأعضاء في (أليستوقراسية) وتعتمد توريته وتلاعبه اللفظي على ثلاثة معان مركبة في هذه الكلمة. ليستوس وتعني الأذكاء (وغراسيا) وتعني هنا اللطف أو النعومة المثيرة للضحك. والمعنى الثالث أنهم يشكلون بذلك، طبقة ارسقراطية أو شبيهة بها.

وفي مسرحية هناك لعب مختلف على الكلمات، ويحدث ذلك في المشهد الخامس بين دون كريستوبيتا والفيجارو الحلاق، وينبغي سوقها باللغة الإسبانية.

كريستوبيتا: أنا لن أدعو أحداً لأنكم جميعاً لصوص.

الفيجارو: هم جميعاً.
كريستوبيتا: أنتم جميعاً.
الفيجارو: أنها الساعة العاشرة.

فالحلاق الذي أخذ يخشى غضب كريستوبيتا يتخلى عن الموضوع ويتظاهر فجأة بأنه كان يتحدث عن شيء آخر.

وهكذا نرى نموذجاً من التوريات التي تستعمل كذريعة للتهرب. وفي الفصل الثاني من مسرحية زوجة صانع الأحذية يستمتع لوركا بهذا الضرب من التلاعب اللفظي لذاته. فتتظاهر الزوجة بأنها تريد أن تقدم إلى (موزو) بعض المشروبات المنعشة.

الزوجة: ماذا ستأخذ.

موزو: ما ترغيبين.

الزوجة: حسناً. . الباب.

وفي الفصل الأول من مسرحية لومرت خمسة أعوام يصف اميغو امرأة بأنها سمراء من ذلك الطراز الذي يرغب فيه الإنسان في ظهيرة يوم صايف) فكلمة (مورينا) في الإسبانية تحمل معنيين معنى السمراء، وتعني أيضاً الظلال التي يفتقدها الإنسان في أيام الصيف.

وفي مسرحية الجمهور يلتقي الإنسان بضروب مختلفة من الدعايات التي تعتمد التلاعب اللفظي. فأحد القواد الرومانسيين يعلن (أن الامبراطور يبحث عن واحد) فيجيب كل من بامبانو وكسكايل (أنا واحد).

السنتريون: من منكم.

بامبانو: أنا.

كاسكابيل: أنا.

السنتريون: الامبراطور سيقدر أي من الإثنين هو واحد.

هنا، بجانب التورية التي تضمها عبارة (أي من الإثنين هو واحد) فربما عنت بالواحد الأول، وربما عنت رقم واحد، وربما عنت كما هو شائع في الإسبانية بعضهم. فلوركا يسخر هنا من استعمال كلمة واحد، دون تحديد مسلياً نفسه بإمكانيات تفسيرها الصحيح والخطأ.

إن التورية ليست هي مجرد كلمات دعابة ساخرة يستلطفها لوركا، فيستخدمها في حوار. بل هو يعمد أحياناً إلى إحلال الكلمات في غير مواقعها، وفي غير معانيها أو اختراع كلمات لخلق الأثر الفكاهي. ففي مسرحية دون كريستوبال، يصرخ رجل مريض (أي، أي ما أكثر ما يوجعني الكاروتيد، أنا أشكو الكاروتيد) والكاروتيد الذي يقصده المريض، هو الأوعية. أما المؤلف المسرحي فقد اخترع هذه الكلمة ليسخر من حذقة مصطلحات المهن الطبية.

ويبلغ أيضاً لوركا التأثير الهزلي الساخر غالباً بتكرار كلمة أو جملة أو المبالغة في الحديث طريقة الكلام. وأحسن الأمثلة على هذا النمط الأول مشهد من الفصل الثاني. من (دونا روزيتا) يبدأ الحديث حين يقول خال روزيتا أو عمها (شكراً لك) إلى السيد (x) لهدية ظن هو أنه أحضرها إلى روزيتا. ويتواصل الحوار على النحو التالي:

السيد (X): لقد سرني استقبالك الممتع.
 العم: شكراً لك.
 السيد (X): أذكركني لسدى زوجتك (ضعني تحت أقدام زوجتك).
 العم: شكراً لك.
 السيد (X): اذكركني لدى الفاتنة التي أتمنى لها حظاً سعيداً فيما سوف تحتفل به.
 العم: ألف شكر.
 السيد (X): اعتبرني لدى خادمته المخلصة.
 العم: مليون شكر.
 السيد (X): أنا أكرر.
 العم: شكراً لك. شكراً لك. شكراً لك.
 السيد (X): كما هو دائماً.
 العم: شكراً.. شكراً.. شكراً.

من الصعب تصنيف هذا المشهد تحت طراز معين من أساليب الدعابة. فبعض هذه الدعابة الساخرة يتمثل في تكرار الشكر من قبل العم. كما أن هناك فكاهة في هذه اللغة المضحكة التي ستعملها السيد (X) ومبالغاته. وهي بالطبع مستعملة هنا هجاء لذلك النمط من الفئات الاجتماعية الثقافية الراقية التي تبلغ مجاملاتها درجة بعيدة من السخف. وتشيع أمثلة رائعة على هذه الدعابة التي تعتمد المبالغة على نحو وافر، في مسرحيات لوركا. في المشهد الثاني من «الفراشة». نجد دونا كريانا (واسمها نفسه

منحوت للتشهير برغبتها في معالجة كل شيء). تتغنى بوصفه
لمعالجة الحب نصحبها بها أحد السحرة..

اعط كل العشاق
ضربتين فوق الرأس
ولا تسمح لهم مطلقاً
بأن يضطجعوا فوق
العشب كما يفعلون فوق الفراش

ومثال آخر على الفكرة المبالغ فيها، أو الجملة، نجده في
المشهد الخامس في حين يتحدث الفيجارو قائلاً:

الأخبار جاءت إلى العالم بعد أن مرت بتصنيفات الخلاقين
لها. بالطبع نحن عملاء الرؤوس وبطريقتنا التي نستعملها في
فتح دروب صغيرة بين أدغال الشعر فإننا نعبر أيضاً على الطريقة
التي تمكننا من اكتشاف ما يجري داخلها.

نحن نعلم أن خلق الشعر أو تقسيمه لا يساعد على رؤية ما
يجري في الدماغ ولكن من الأشياء الشائعة أن كل إنسان يبحث
مشاكله مع الخلاق. وهنا نلاحظ أو لوركا يسخر من عادات
الثروة الاجتماعية ويكشف لنا وهو يسخر أيضاً حقيقة من حقائق
هذا المجتمع.

مثل آخر على المبالغة العبثية نجدها في مسرحيته العذراء
والبحار والطالب إمرأتان حول التطريز:
دونسيلا: في أثوابي أطرز كل الحروف الهجائية.

العجوز: وما هو السبب لذلك؟

دونسيلا: كي يكون في وسع الرجل الذي يصاحبني أن يدعوني بأي اسم يروق له .

في مسرحيات لوركا القصيرة تنتشر مبالغات الشتائم . ففي زوجة الإسكافي تستعمل الزوجة كل التعابير اللاذعة التي يستعملها العامة من أفراد الشعب الإسباني هي تدعو زوجها طويل اللسان، قصير اللحية، إلى غير ذلك من الأوصاف اللاذعة التي قد تلتطف منها الترجمة، ولا تعطي مذاقها الإسباني الحارق اللاذع . وكذلك ينال الجيران حظاً من هذا القاموس .

لقد عاش لوركا في شبابه قريباً جداً من الطبقات الشعبية، وأكتسب فهماً ووعياً بأساليب نماذجها في فن الدعابة والسخرية الماكرة . وقبل أن ندخل في مناقشة أصناف أخرى من فن الدعابة عند لوركا (شخصيات وحالات) فإنني أرغب في أن أشير بإيجاز إلى الأغاني العبثية الساخرة التي تكثر في العديد من مسرحياته . فهذه الأشطر، بإيقاعاتها ورطانتها وتعابيرها العامية، تتحدى الترجمة الدقيقة . فالقارئ الذي يتوفر على معرفة جيدة بالإسبانية سيجد كثيراً من اللهو والتسلية في أغنية (انفرمو) في مسرحية دون كريستوبال، وكذلك لدى أغنيات الأم في مسرحية دونا روزيتا، وبخاصة بعض أشعار روزيتا حول عشاقها . .

المفارقة. ففي المشهد الثاني من الفصل الأول من الفراشة، يصف لوركا إحدى شخصياته (سلفيا في فصل حشرات المقرفة كانت فاتنة) ثم تصف سلفياً حطبتها قائلة (صفراء رؤوس هوائيات المقدسة).

وفي الحالة الأولى فإن المفارقة تتكون من التقابل المضحك بين كلمتي (كريه) (وساحر). وفي الحالة الثانية فإن المفارقة تقوم على التضاد بين فكرتنا عن هوائيات الحشرات والمعنى القائم عنها في ذهن سلفيا.

وكثيراً ما تكون المفارقة في شطري العبارة نفسها، كما هو الحال في الفصل الأول من زوجة الإسكافي، حين تصرخ الزوجة قائلة لتصعق الصاعقة أخي، ولينعم بسلامه فهي تشتم أخاها في لحظة ثم تتذكر أنه ميت فتترحم عليه ميكانيكياً..

وهناك أيضاً ملامح أخرى من هذه السخرية الماكرة وحيلها التي تجر إلى التناقضات ويتم هذا الضرب بالتغيير المفاجيء في سلوك الشخصية ومواقفها. والمثال الكامل على هذا الأسلوب الذي يتبعه لوركا في قلب مواقف الشخصية نلتقي به في المشهد الثاني من الفصل الأول من El molefices، فدونا كوربانا تتحدث الى سلفيا. بلهجة عادية تتحدث بها أية امرأة الى أخرى. ثم تكتشف أن سلفيا الفتاة الغنية تعشق ابنها؟ فيتحول حديثها فجأة من حديث عادي الى حديث معسول يتعامل مع سلفيا كجوهرة نفيسة.

ولهذا التغير المفاجيء تأثير فكاهي ، وأكثر من ذلك تأثير هجائي ، حيث يسلي لوركا نفسه ، بالسخرية من نفاق النساء اللواتي يرغبن في الزيجة الطيبة) . .

وفي مسرحية فإن شخصية دون كريستوبيتا تمر بتغيير وتحول في النصف الثاني من المسرحية . ففي القسم الأول من المسرحية يأمل كريستوبيتا في الزواج من روزيتا . وبعد أن يتحمس في وصف جمال فتاة السادسة عشرة فيقرر والدها على الفور أن يتم الزيجة مع كريستوبيتا الذي يتحول من الغزل الى المساومة التجارية فيقول (سأعطيك خمسمائة بيزيتا حتى تسدد ديونك وأنت تزوجني ابنتك روزيتا، ينبغي أن تكون ممتناً لذلك ، خاصة وأنها الى حد ما والمغازل المتحمس قد تحول الى مساوم بائس ، وقد أراد لوركا من ذلك أن يبين نفاق هذا النموذج حين يتعلق الأمر بالمال .

وفي الفصل الخامس من المسرحية نفسها ، فإن الحلاق (فيجارو) يسمع وهو يتحدث بشغف الى دون كريستوبيتا بأن يكف عن ذلك . فيقف الحلاق فجأة وبسرعة عجيبة موقف الخادم التابع ويقول (ما أجمل رأسك ، ما أروع ، إنه نموذج كامل) ومرة أخرى تظهر عبقريته لا في السخرية ولكن في فهم الشرائح البشرية المختلفة على اختلاف طبقاتها وانتماءاتها .

وفي المشهد الثالث من ماريانا بينيدا نشاهد مجموعة من الراهبات يتجمعن أمام باب غرفة ماريانا بالدير ، ويتجسسن عليها بالتناوب من ثقب المفتاح ، لأنها امرأة دنيوية . وتقرب

منهن الراهبة رئيسة الدير، وتكتشف أمرهن، فتصرخ فيهن وتوبخهن فيتفرقن على خوف وخجل. فتلبت الرئيسة لحظات قليلة تلتفت فيها يمينه ويسرة، لتأكد من انصرافهن، ويهدوء تام تضع هي الأخرى عينها على ثقب المفتاح.

وفي بعض الأحيان لا يبدو التغيير مفاجئاً فهو في يمكن أن يقع بعد تغير الظروف المحيطة بالبطل. فيضطر إلى أن يتغير حتى يتلاءم مع الوضع الجديد.

ففي المشهد الأول من زوجة الإسكافي نلاحظ تدمير الزوجة الدائم من زوجها فتتذكر بحنين بالغ بعض من فتتها من الرجال في الماضي، وتشير بالخصوص الى واحد منهم، كان له فرس صغير وقبعة خملية زرقاء. فيقاطعها زوجها مفاخراً متبجحاً بأنه كان هو أيضاً يتوفر على واحدة من تلك القبعات الجميلة فتصرخ فيه الزوجة (متى كان ذلك؟ ولماذا تخدع نفسك؟ فإن الإسكافي لا يمكن أن يرتدي في حياته مثل هذا النوع من القبعات. وفي المشهد الثاني ترى الإسكافي يهجر زوجته. وترى الزوجة المهجورة، ترسم صورة جديدة لزوجها الذي فارقها. وتتحدث عنه الى أحد أبناء الجيران بإعجاب رائع.

- حين قابلته أول مرة كان يركب فرساً قزماً، أبيض اللون.

الطفل: أنت تهزئين بي. ان صانع الأحذية لا يمكن أن يملك حصاناً.

الزوجة: أيها الطفل، تحدث باحترام لقد كان يملك حصاناً

قزماً.. بالطبع كان يملك.. ولكنك لم تكن أنت قد ولدت حينذاك.

فالزوجة التي صرخت بزوجها في الفصل الأول أخرج، فإننا نصغي إليها في الفصل الثاني تقول (لقد تزوجت به، حسناً، فليكن ذلك الرباط حتى الموت)..

لقد سخرت في الفصل الأول من زوجها، واشتكت من وضعه الاجتماعي المهين. ولكنها في الفصل الثاني، وبعد أن فارقتها رفضت قبول الهدايا التي قدمها اليها العمدة قائلة (لن أكون شيئاً سوى زوجة الإسكافي). ففي بداية المسرحية وصفت زوجها بأنه (حقيقية جلدية قديمة) وقالت له انه لم يعرف أبداً الثامنة عشرة إلا أنها تصفه في الخمسين من عمره المبارك بأنه رغم هذه السن انه أكثر ذكورة وفحولة من كل رجال الدنيا.

لقد أظهر غارثيا لوركا من جديد فهمه لنفسية المرأة. ومع ذلك فإن لوركا لا يهتم هذه الملهة بامرأة ترغب رغبة متمنعة فالملهة الممتعة تتواصل ويعود الزوج وظنته لزوجته انساناً غريباً وأخذت تتحدث اليه عن زوجها الذكي الفطن. وبعد أن تأكد من إفصاحها عن الحب له، رفع القناع وكشف عن نفسه، ما تكاد تراه حتى تصرخ فيه، ثم تقول ما أسعدني بعودتك، أي حياة رائعة سأمنحها لك، لا محاكم التفتيش ولا قضاة الرومان يقدمونها لك. وهكذا تواجه تحولاً كاملاً يكون دائرة كاملة. ويظهر لوركا بذلك تحكماً وبراعة في البناء الفني للملهة.

حس الدعابة الذي يعتمد الشخصيات

نلتفت الآن إلى الدعابة التي نجدها لدى بعض الشخصيات، أو في بعض الأوضاع والحالات. وفي المثال الأول نلاحظ أن لوركا يعتمد الدعابة عبر نموذجين على درجة قصوى من البساطة، ففي مسرحية إيفان الحديث أو الحوار يجري بين كوكويتلي وروزيتا التي تبلغ الأول بأنها ستتزوج به في آخر المطاف. . فيجيبها بقوله: إنه سيوجه رسالة إلى باريس فوراً يطلب فيها طفلاً. .

روزيتا: إلى باريس، لا تكن سخيلاً. أنا لا أريد واحداً يشبه الفرنسيين في. . . شاوهم. شاوهم. شاوهم.

فساطة الاثنين مضحكة هنا. والدعابة هنا مجملية بزرع الصراع بين المعقول واللامعقول فالبطل يؤمن بأسطورة الزوجة العجوز بأن الأطفال يأتون من باريس. ويقود ذلك النظارة فجأة إلى الاعتقاد بأن روزيتا ستقذ جهلها حين تصرخ (من باريس، لا تكن سخيلاً) ولكننا نحن الذين استغفلنا. وتنقل روزيتا هذه (العباطة) إلى أقصاها من الإضحاك إذا كان الأطفال سيأتون من باريس بذلك سيؤدي بالضرورة إلى أن يكونوا فرنسيين ويتكلموا الفرنسية.

هناك أمثلة مشابهة في الفصل الثاني من (دونا روزيتا). فالمرضة تريد أن تنتقم من الحفيد المرتبط بروزيتا لغيابه. فتتسأل: يا سيداتي ألا يمكننا أن نبعث رسالة سامة إليه فيموت

فجأة فور استلامها). هنا نجد صدام التنافر يتم بتسريب فكرة قديمة في حالة حديثة. وكانت كتب وصفات التسميم منتشرة في القرن الخامس عشر.

ومن الأساليب الدعاوية أيضاً ما يمكن أن نسميه بالاستطراد والخروج على السياق وانقطاع الصلة في الجواب، أو التصرف أو التوضيح الذي لا صلة منطقية له مع ما سبقه. ففي مسرحية، في المشهد السادس. يسأل من هنا كريستوبينا (ألم ترني أقتل أحداً بالهراوة؟ لا؟.. حسناً فسوف تراني الآن..). إني أذهب إلى الهاوية، فتجيب روزيتا، إنه شيء لطيف. مثل هذا التضاد الأساسي في المسرح الفكاهي وهناك أيضاً أمثلة أخرى على هذا الاستطراد في مسرحية (جولة) لبوستر كيتون إذ يعلن كيتون (إني أتمنى أن أكون بجعاً ولكني لا أستطيع وإن رغبت والسبب أين أضع قبعتي، وأين سيكون عقدي الأنيق ما أسوأ حظي؟ فشروحه حول استحالة أن يكون بجعاً ليست معقولة ولا طبيعية هي نوع من العبت والتناقض.

وفي زوجة الاسكافي، المشهد الأول، نرى زوجة الإسكافي تصرخ لأن ابن جيرانها أخبرها أن البلدة كلها تتحدث بعقمها الأبدي، وأنه لن يكون لها أطفال. ثم يقول الصبي (لا تخرجي عن طورك معي، فلست الملام. إني أدرس دروسي في النحو كل يوم) ليس هناك تلميح إلى الدراسة في هذا الموضع من المسرحية واستغراب وعجبه لتأكيد براءاته بهذه الطريقة هو مثال ممتع على هذا الاستطراد. ويتصل بهذا الاستطراد ما يمكن أن نطلق عليه

وثمة طريقة أخرى لإظهار الحسن الساخر. وهو استعمال المفاجأة.

فحين تكون متأكدين بأن شيئاً ما سيقع وبطريقة ما. فلا يقع. أو حين نكون غارقين في مشهد فيقع شيء ما على غير توقع.

تبدأ مسرحية زوجة الإسكافي بمقدمة على هيئة خطبة يقدمها مؤلف المسرحية ومثل هذه المقدمة تبدو عادية عند رفع الستار، ولكن ما يكاد المؤلف يمضي في خطابه حتى تسمع صرخة تقاطعه. انها زوجة الإسكافي تصرخ في المؤلف قائلة (أريد أن أخرج. .) فيتوقف المؤلف لحظة ويحييها (أنا قادم. . صبراً، صبراً قليلاً) والمفاجأة تكمن هنا في الجراءة في تناوب للحقيقة. فالمؤلف يعترف بحقيقة أحد نماذجه. فالخيال والحقيقة هنا يتداخلان. وهذا المشهد الممتع لا يبعد عن الكثير من أعمال بيراندللو.

وفي مسرحية دون كريستوبال يعيد لوركا هذه الحيل هنا أيضاً باستهلال يقدمه المؤلف. فيبدأ بإعداد المشاهدين. فيطلب دقائق صمت. ويقدم شرحاً موجزاً للمسرحية ويعلن أنه ذاهب لكي يكون ملابس أعضاء الفرقة ثم ينظر فجأة خارج المسرح ليرى إذا كان الجمهور يشاهده ويقول: أنا أعرف كيف تولد الورود، وكيف تصنع نجوم البحر ولكن. . فيقاطعه المدير قائلاً: اسكت من فضلك. وتنتهي المقدمة عند عبارة سوف أذهب لكي أكون

ملابس أعضاء الفرقة. ومن جديد يخرج الممثل عن دوره الى حقيقة جديدة.

وكثيراً ما يثير الحد الأقصى من الملاطفة والرقعة البالغة أو فقدان المجاملة وحسن اللياقة إلى مواقف مرحة مضحكة. ورغم أنها تعتبر صيغة هابطة عادية من صيغ (الهيومر) ولكن علينا أن نذكر أن شكسبير استعملها في أعماله المسرحية. وفي هذه المسرحية أيضاً يصرح المدير في دون كريستوبال طالباً منه أن يخرج الى المسرح، لأن المسرحية بدأت، فنسمع صموت كريستوبال من خارج المسرح أنا قادم. . بامدير. أنا ذاهب فوراً الى الحمام). .

وفي المشهد الثاني من مسرحية دونا روزيتا نرى الخادمة تتحدث الى مستخدميهما حول أحفادهم فتقول (في أسرتكم ليس هناك رجال متأنقون. فترتبك السيدة ومع ذلك تشكرها في شيء من السخرية، فتمضي الخادمة في جراتها (جميعهم قصار مضمومة أكتافهم) وجرأة هذه الخادمة على ساداتها أمر مضحك لدى الجمهور الإسباني. وفي المسرحية نفسها هناك حوار يجري بين روزيتا والخادمة، بعد أن قررت الأولى الزواج.

الخادمة: حسناً ما هو بروكسي هذا؟

روزيتا: لا شيء انه الشخص الذي يمثل العروس في الحفل.

الخادمة: وماذا أيضاً.

روزيتا: لا شيء ثم يتم الزواج.

الخادمة: ويتم الزواج ليلاً. ثم ماذا بعد.

في هاتين الصورتين فإن السخرية أو (الهيومر) يتجلى في التناقض بين نموذج الشخصية مع تصورنا للطريقة التي ينبغي أن يتصرف بها انسجماً مع وظيفته وقد رأينا كيف تصبح المبالغة عنصراً فكاهياً في التلاعب اللفظي وفي الطريقة التي تتحدث بها الشخصيات. ولوركا أيضاً يستعمل المبالغة من أجل تحقيق السخرية في بعض الأوضاع، وفي الحياة الداخلية لبعض شخصياته.

في المشهد السادس من مسرحية . عندما تتيقن روزيتا وكولوليكي انها لن تتزوجا نراهما تبكيان وكان عليهما أن يبكيا طبقاً لما يقرره المدير الى الأبد/ وكذلك عشاق روزيتا يكون ويصرخون في المسرحية حتى يحولها هذا البكاء الى ملهاة كاملة.

وهناك مسرحية تقوم كلها على المبالغة والتنافر هي (جولة بوستر كيتون) فحين تفتح الستارة يظهر كيتون بأبنائه الخمسة، فيقتلهم ويقول: يا لأطفالي المساكين، ثم يركب دراجة ويمضي. . وفي نهاية المسرحية تظهر فتاة، فتسأل عن اسم الرجل الذي كان هناك. وحين تعلم أنه بوستركيتون، يغمى عليها وبالطبع فإن المسرحية بكاملها سخرية من كيتون ومسرحيات هليود.

والشخصية التي ضخمته المبالغة هي شخصية العمدة في

مشرحية زوجة الإسكافي فحين ينصح العمدة الاسكافي يقول له: في مثل سنك كان ينبغي أن تكون قد ترملت عن واحدة على الأقل.. أما أنا فقد ترملت عن أربعة. أما الشخصية التي اعتمدت المبالغة في تصويرها إلى حد الشذوذ فهي شخصية الخال في دونا روزيتا. وكان هذا الرجل يعني طوال المسرحية بالزهور وهذه إحدى كلماته المميزة:

لقد وجدت أمس بذور (الدالية) متناثرة ومسحوقة فوق الأرض. انت لا تفهم أهمية إقامتي الخضراء. فمنذ سنة ٨٠٧ الذي حصلت فيه كونتيسة واندس ورود الطحلب لم يقيم أحد بذلك سواي. حتى كلية الزراعة بغرناطة لم تنجح في ذلك ومن الضروري جداً أن يكون لديك احترام أكثر لأشجاري..

فالشذوذ إذا لم يتحول إلى جنون أو خبل، فهو أمر ممتع. ويتم ذلك بالتركيز على جانب من شخصية النموذج المسرحي إلى درجة يصبح معها مضحكاً..

ونلتقي دون برليملين في مسرحية عشق الدون برليملين وقد عراه الخجل حين اكتشف في ليلة زفافه بيليزا:
دون برليملين: هل يمكن أن تسمح لي بأن أنزع معطفي.

بيليزا: بالطبع، ويمكنك أن تطفئ الضوء إذا شئت.

ويمكننا الإشارة إلى المزيد من هذه اللحظات الممتعة التي تتسم بالمبالغة وفي مقدمة مسرحية (دون كريستوبال) يطلب الصمت حتى لو أن غملة تحركت تحت قدمه سنسمعها وكذلك في دونا

روزيتا تشرح حملها الاقتصادي بهذا العدد من بناتها غير المتزوجات، وتقول حين تسألن (ماذا ترغبين يا حبيبتي بيضا في الغذاء أو مقعداً فتجيب الثلاث (كراسي).

سخرية الوضع

كوميديا الأوضاع بلغت قمته في القرن السابع عشر في مسرحيات Restoration وأثبت لوركا أنه استاذ في تكتيك هذا النوع من المسرح. والمشهد الأول من مسرحية (الدمى) مثل كامل على مسرحيات الأوضاع.

فروزيتا ووالدها يناقشان بسعادة موضوع زفافها القادم. وتعتقد روزيتا بأن والدها قد وافق على زواجها كوكليكي بينما يعتقد الوالد أن روزيتا قد انصاعت لرغبته في الزواج من رجل غني وإن كان عجوزاً قبيحاً. والجمهور بالطبع كان يعرف وجهة نظر كل واحد منها وهو يستمتع بسوء الفهم الواقع بينهما. ففي المشهد السادس نرى كوريتو وهو خطيب سابق متكرر في هيئة اسكافي، يأتي الى بيتها في يوم الزواج من الغني العجوز كريستوييتا. واكتشفته روزيتا وراء القناع وكادت تشيط غضباً، ولكن والدها يدخل في هذه اللحظة ويعود كوريتو الى الاندماج في دوره التنكري كصانع ويبدأ في قياس الحذاء على قدم روزيتا ويجري بينهما هذا الحوار.

كوريتو (هامساً) أيها الساق الأبيض.

روزيتا:

كوريتو (بصوت مرتفع) أرجو أن ترفعي ثوبك قليلاً.

روزيتا: انه مرفوع.

كوريتو: دعيني أرى.. زيدي من رفعه قليلاً.

روزيتا: أكثر!

الوالد (من كرسيه) افعلي ما يأمرك به صانع الأحذية.

وبعد لحظات قليلة من ذلك تكتشف روزيتا ترتدي ثياب الزفاف. وقد اختبأ خطيبها السابقان في ويدخل العجوز كريستوييتا ليقبلها. وكلما اقترب منها يخرجان من المخبأ ويصرخان. وكان على روزيتا أن تخرع سلسلة من الأكاذيب المضحكة لتبرر هذا الضجيج.

ومثل هذا النوع من الضحك أيضاً يشيع في زوجة الإسكافي العبقريّة فالمشهد الذي يتنكر فيه الإسكافي وزوجته هو مشهد يمكن أن يوجد في مسرحيات Restoration فالزوجة تخرع قصصاً وتزعم أن زوجها قد أخبرها بها وكان على الزوج أن يظل فظناً لعدم اتهامها بالكذب.

وباختصار فإننا نجد خيطاً من (الهيومر) في كل مسرحيات لوركا. ففي بعضها يلون هو الخيط الرئيسي، وفي بعضها الآخر يستخدم لإخفاء الموضوعات الكثيرة وفي بعضها يستعمل للانعاش من مشهد مثير فتقوم بدور وقتي في تغيير الاتجاه. ولكن الهيومر موجود هناك. هو وجه آخر في الشائبة الإبداعية عند

لوركا. فحياته وفنه يتنازعهما هذا التناقض بين التراجيدي
والمعتم وبين الضاحك والمشرق. وغالباً يكون أكثر الرجال
حزناً، وأكثرهم كآبة وأكثرهم اضطراباً هم الذين يتولون دور
المهرج.

مَسْرَح لوركا الشعري

فرنسيس فرنجسون

ظل الشعراء في البلدان الناطقة بالإنجليزية يحاولون طوال أربعين عاما تقريبا كتابة المسرحية الشعرية التي تصلح للمسارح الحديثة وهذه الحركة - إذا صح أن نطلق عليها في تشتها واختلافها - صفة الحركة. تستمد أصولها بشكل واسع من الشاعرين (يتس واليوت) فما تزال مسرحياتهما حتى الآن أحسن المسرحيات الشعرية الحديثة التي تتوفر لدينا. وماتزال أفكارهما ونظريتهما تحدد المفهوم الغالب للمسرحية الشعرية. إلا أن النتائج المتحققة لم تلق رضا أحد. فهازلنا نفتقر إلى صيغة للمسرح الشعري تقارن بالمسرحيات في العصور الزاهرة أو تتلاءم مع المفهوم اللأشعري للواقعية الحديثة. فالدراما الشعرية الإنجليزية ماتزال تفتقر إلى الإيمان بنفسها والوثوق بكيانها. إنها مسرح للصفوة وذوي الثقافة العالية باستثناء مسرحيات (اليزابيث الملركة) (وفنيوس الملحوظة) (وحفلة الكوكيتيل) التي حظيت بقبول حسن في المسارح ويمكننا أن ندعوها مسرحًا شعريًا.

وكتب لوركا أيضا مسرحًا شعريًا على الطريقة التي علمنا (يتس واليوت) أن نفهم بها المسرح الشعري. ومع ذلك فإن مسرحيات لوركا ليست خاصة بالصفوة كما أنها ليست تلك المتكلفة في بنائها المسرحي. إنها مسرحيات شعرية تعيش حياة طبيعية فوق المسارح الحديثة. فلوركا لم يهتم إلا قليلا بالتنظير المسرحي ولكنه وجد الطريق المباشر الفريد في مرحلة متقدمة عن عهد فرانكو لاستعمال المسرح للأغراض الشعرية. ومن الحق أن يقال إن هذا الضرب من المسرح ليس من خلق المسرح التجاري. فقد كان لـلدريد في هذه الفترة مسرح يقابل مسرح برودواي، ولكن لوركا كان يمثل بطريقة أو أخرى نوعا من المعارضة له. لقد كان مديرا لمسرح (البرّاقة) وهو يتكون من فئة من الممثلين الجامعين يتلقون عوناً من الحكومة ويطوفون القرى الداخلية والمدن الإسبانية ويقدمون عددا من المسرحيات الكلاسيكية القديمة. ومن الواضح أن مسرحياته تدين بالكثير إلى هذه التجربة وهذه الخبرة. لقد وجدت (البرّاقة) جمهورا (خارج برودواي في أسبانيا. ومنذ ذلك الحين وجدت مسرحيات لوركا جمهورها في فرنسا وسويسرا وألمانيا والمكسيك وجنوب أمريكا والمدن الجامعية في كل هذه البلدان. ولم ينجح أحد في تقديمه بنجاح فوق خشبات برودواي، ولكنه برفضه من قبل طبقة النفاجين المثيية في (تلميز سكوير) وجد نفسه في صحبة ممتازة. ولا ريب في أنه في وسعه أن يتجاوز محرمات السوق ويصل إلى جمهور معاصر واسع في أوروبا الحرة وأمريكا.

إن مسرح لوركا الشعري يحقق الكثير من تنظيرات (يتس واليوت) ولكنه مدموغ بقوة بطابع عبقريته المتفردة والمؤهلات

النادرة المتألّفة في شخصه . وقد غذى مواهبه بالتراث الإسباني التقليدي الذي كان يظهر حيوية جديدة قبل أن يتولى فرانكو إخمادها ولقد كانت الموضوعات واضحة تماما في مسرحياته الأولى . (غرام الدون برميلين للقاتنة بليسا في حديقته . ودون برميلين وهي مسرحية هزلية رومانتيكية ، أخف وأدنى من أغلب مسرحياته أو قطعه المسرحية مثل الزفاف الدامي ، وبيت برنارا ألبا ، ولكنها من روائع المسرح القصيرة المتميزة . وحين كتبها كان فعلاً مسيطراً على فنه العسير المراس .

والقصة قديمة ، خليعة ، وإلى حد ما يمكن إعتبارها وحشية . وهي قصة عجوز متزوج من امرأة شابة شهوانية شبهة . وهو من الموضوعات الثابتة في المسرحيات الكلاسيكية الحديثة ، ولكن لوركا دون أن يفقد إتجاهه نحو المهزلة الساخرة ، يرفعها أيضا إلى مستوى الشعر وإلى شعر القوة والنضارة . ويحقق ذلك في أربع مشاهد سريعة خاطفة ، ولكي نفهم فنه فلا بد أن نفكر في هذا التسلسل للمشاهد في تفاصيلها .

نرى في المشهد الأول دون برميلين وهو غودج من الباحثين المجددين وقد دلف إلى الجانب المظلم من منتصف العمر ، وقد ارتدى شعرا أبيض مستعارا ولباسا منزليا ، جالسا إلى مكتبه ، ونرى خادمته العجوز (ماركولفا) تقول له إنه حان الوقت للزواج بامرأة ترعى شؤونه وتتولاه بعد موتها . وتقول ماركولفا إن للزواج سحره العظيم وملذاته الخافية ، وفي هذا الوقت نسمع بليسا خلف المسرح تغني أغنية صبيانية ماجة خليعة ، وتقود ماركولفا الدون برميلين إلى النافذة ، ويرى معه بليسا في شرفتها مطلّة عبر الطريق مرتدية رداء خفيفا يكشف عن محاسنها . ويستخلص الدون

برلميلين من هذا المنظر أن بليسا سريرة نقية بيضاء مثل السكر، - كما يقول - فهل ستقدم على قتله؟ وتظهر أم بليسا في الشرفة فيجد الدون نفسه بين العجوزين، وقد تمت خطبته إلى بليسا. الأم واحدة من قهرمانات القرن الثامن عشر المعروفة بالقضاة وبرودة القلب وهي تذكر ابتها بسرعة ووضوح أن المال هو أساس السعادة. وأن الدون يتوفر على هذا المال الذي يسعدها. ويختتم المشهد، وقد تورط الدون تورطا كاملا، وهو يرتجف وقد اختلطت في نفسه بواعث البهجة والخوف، فصار أشبه بالصبي حين تمسه أحاسيس الجنس للمرة الأولى.

أما المشهد الثاني فيظهر الدون في غرفة نومه، ليلة الزفاف ويتوسط المسرح سرير ضخم مزخرف وتمه ستة أبواب، باب يؤدي إلى بقية البيت والبقية تطل على خمس شرفات. ونرى في البداية (الدون) وقد ارتدى ملابس فاخرة وتجلى في كامل أمهته، يتلقى آخر التوصيات من خادمتة ماركولفا. ثم يختفيان وتدخل بليسا ترتدي غلاثل فضفاضة مطرزة وهي تغني على أنغام فيثار صادرة خلف المسرح. وبعد مشهد قصير تشترك فيه مع (الدون) الذي يقول لها إنها تشبه موجة البحر تتولى جنيتان اسدال ستار رمادي كثيف على المسرح فيخفي العريس وعروسه والسرير. وتأخذ الجنيتان في المرح والضحك والثثرة كأنهما صبيتان في الثانية أو الثالثة عشرة، براقتا العيون، خاليتان من هموم القلب، ومن معرفة الخلق، تسلكان سلوك الصبيان حين يمتثلون بالفضول البالغ دون أن تكون لهم خبرة بالممارسات الإنسانية. ثم تفتحان الستارة وتغادران المسرح، وتغمر المسرح والسرير شمس ساطعة تأتي من نوافذ الشرفات الخمس. وناقوس كنيسة البلدة يدق مؤذنا

بالصباح ونرى الدون جالسا على حافة السرير إلى جوار (بليسا) النائمة، وقد انتصب فوق رأسه قرنان زينا بالزهور، وحين تستيقظ بليسا، وهي تتمطى في كسل واسترخاء فلا تأبه إلى شتى مما حولها، غير أن الدون يرمي خمس قبعات من الشرفات ليشير إلى أن خمسة رجال قد زاروا مخدعها أثناء الليل. ولا شك في أن لوركا قد بالغ في الوضع الهزلي للرجل العجوز وزوجته، ولكن التآلف بين الأضواء الساطعة، ودقات النواقيس الخافتة والقرون الكبيرة المزينة، تضيف إشفاقا ورعبا إلى المشهد. وحين تخرج بليسا من سريرها لترتدي ملابسها، يستمر الدون في الجلوس وحده، على حافة السرير ويغني أغنية جميلة حول الموضوع تتحدث عن الجرح البالغ الذي أصابه به الحب.

أما المشهد الثالث، فيظهر الدون يتحاور مع الخادمة ماركولفا التي تشعر بخجل عميق إزاء سيدها، وتنقل إليه أن بليسا تعشق ستة رجال. ويسر (الدون) لسماع ذلك، ويخبر الخادمة الباكية أنها لا تفهم شيئا من شؤون الحياة ويطردها. وتدخل بليسا حاملة، تطوف بفكرها حول الشاب الذي قابلته وتلقت منه رسائل غرامية، ولكنها لم تتحدث إليه على الإطلاق. ويفاجئها (الدون) وهي في أحلام يقظتها هذه ويبلغها بأنه يفهم كل شيء وأنه لكونه شيخا طاعنا في السن يشعر أنه متجاوز للحياة الفانية وعاداتها السخيفة المضحكة، وأنه سيضحى بنفسه من أجلها ومن أجل عشيقها الجديد.

أما المشهد الختامي فهو لقاء بليسا مع الشاب في الحديقة، أثناء الليل. ونرى أولا الدون والخادمة (ماركولفا) باكية منتحبة بأكثر مما كانت في الماضي، بينما يزداد (الدون) نشوة وإلهاما ويخبر

الخادمة بأنها ستتحرر غدا، وحينئذ ستفهم كل شيء. وتبدو هذه القطعة كما لو كانت قطعة وداعية، وحين يغادران المسرح نسمع أغنية صادرة من وراء المسرح فتدخل بليسا في أفقر زينتتها. وتغني سيرنادا بالتناوب والتجارب مع أصوات خارج المسرح، ويقابلها (الدون) ويؤكد لها هو نفسه بأنها تحب الشاب بأكثر مما فعلت في الماضي، وأنها عاشقة له بأكثر من عشقها لجسدها، وأنه لكي يحقق لها الاحتفاظ بهذا الشاب إلى الأبد، فإنه سيقوم بقتله، ويهرع فعلا لسحب خنجره وتبحث بليسا عن سيف لقتل الدون، ولكن في تلك اللحظة يدخل الشاب ملفوفاً في برنس، والخنجر قد غرز في صدره، مترنحا من الجراح التي أمتحنته، وترفع بليسا البرنس فتكتشف (الدون) الذي كان يقضي نحبه. ويمجد الوقت قبل موته ليوضح لها أن هذا هو انتصار لخياله. فقد أوقع بليسا في شرك حب مع عشيق ابتدعه هو. فقدم لها درسا جديدا وعميقا في معرفة الحب، وصنع منها امرأة جديدة، كما توضح ذلك ماركولفا في الختام. وأعطى روحا إنسانية إلى جسد رائع جميل. وتبادر بليسا إلى الولوج في أسرار الحب تجاوبا مع مبادرة الدون في مطلع المشهد الأول.

إن التأثير الشعري لهذا التسلسل في أحداث المسرحية كثيف ومباشر. ولكن لوركا سيخرجه من تألف عناصر تقليدية قديمة.

هناك الموقف الأساسي القائم على الرجل العجوز وزوجته الشابة. وهو موقف تعامل معه الكوميديات الباروكية الأوروبية أو في مسرح العودة في أنجلترعادة بصيغة هزلية ساذجة. وقد كتب سرفانتس فاصلا إضافيا لامعا من هذا الطراز سماه (العجوز

الغيور) حيث يقوم الهزل على عدم الانسجام والتنافر في النفوس الإنسانية وحيث يتوقع أن يتعاطف الجمهور فقط مع الزوجة الظافرة. ويتوقع منا لوركا أن نسترجع بالذاكرة ذلك الموضوع العالمي العتيق. وهو يشدد على نوعية المسرحية العتيقة في شخصيتها ولغتها وأزيائها فالدون في شعره الأبيض المستعار وجبته العلمية. والخدمة بزيها الخاص بخدم المسرح. وأم بليسا بعاريته الضخمة المزينة بالخرز والأشرطة والعصافير المحشوة. وبليسا نفسها بروحها البتارة فاجرة كأثني لا خلاق لها. فهذه الطائفة من الشخصيات قد صنعت لتبدو قديمة خالدة خلود الكوابيس وقدمها.

ولكن لأن المسرحية الهزلية وشخصياتها عتيقة فإنها لا تبدو لنا هزلية، ولكنها أيضا قاسية، فبينما يحتفظ لوركا بالحكاية الهزلية القديمة ببريقها المسرحي للتقليدية الجديدة، فإنه ينظر إليها من منظور آخر العصور رومانتيكية وكآبة. إنه بنقلها إلى الموضوع الذي يساعده على أن يستخرج موضوع الحب والموت. وهذا الموضوع تقليدي في الأدب الأوربي كما يوضح لنا ذلك دنيس دي روجمونت في كتابه الحب في العالم الغربي «إنه يتتبع أثر التطلع الرهيب المتجاوز للحب الجسدي فيعود به إلى بعض شعراء البروفانس وهو يعتقد أن الموضوع (الحب/الموت) الذي يتردد عبر أداب القرن التاسع عشر إنما يجيئ بشيء من الغموض عبادة Chatari الهرطيقية.

ويبدو لوركا بلا ريب مرددا لصدى هذا الموضوع بشعور عميق بجذوره العميقة وخاصة في أغنية الدون عن جرح الحب

القاتل، وفي المشهد الأخير بالحديقة الذي يكتسب بشكل المراسم
الظلامية للطقوس الجنسية القديمة.

إنها فكرة بالغة التطرف أن تجمع بين الهزل (والليبدو) أي
الحب الجسدي، ولكن لوركا كان يدرك هذا التطرف. وهو
بواسطة الوسائل الأسلوبية للقطعة يجعل صهر هذه العناصر
المنفصلة المتنافرة مقبولا، ذلك لأن معرفة الأسلوب يقتضي تحديد
الأوضاع والنظرة التي أقرها المؤلف سلفا وهذا يجعلها مقبولين
مفهومين عند المشاهدين. ويشير لوركا إلى أسلوب مسرحيته
بعنوان ثانوي يقول (تهليلة شهوانية) والتهليلة هنا شيء شبيه
بالترنيمية الفالتيئية قصيدة غزلية محلاة بالصور والأزياء الموشاة
والأشرطة الورقية، وما شابه ذلك شيء بطولي مبالغ منه عبثي
متطرف مقدم إلى المعشوق. وكل عناصر الإنتاج من موسيقى
وأطر وأزياء وتمثيل، عليها أن تطيع وتخضع لمتطلبات هذا
الأسلوب. وعلى المرء أن يتذكر، أنه الأسلوب الإسباني، شديد
القرباة برسوم (غويا) ولوحاته، فرسان جرحى، وعجائز مخيفات
بشواربهن، وشابات شهوانيات بأرديتهن الفاضحة التي تظهر من
خلالها أناقة القرن الثامن عشر في أضواء شاحبة.

ولئن كانت هذه المسرحية لا تشبه أي عمل مسرحي في
الإنجليزية فهي قطعة من فن الدراما الشعرية. وهي تنجز الكثير
مما تطلع إليه (يتس والبوت) وحققا فيه نجاحا جزئيا. لقد كانا
شاعرين غنائين أولا ثم دراميين ثانيا. ونجحا كل في جهودهما
الأولى في الاقتراب من المسرحية الشعرية كما لو كانت طرازا قد
أفرط في غنائيته. فأعمال يتس الأولى تحمل طابع الميلودي الغنائي
المنسوب إليه، ولكنها تفتقد التوترات، والتناقضات وتنوع الحركة

الدرامية. أما مسرحية (إليوت) جريمة قتل في الكاتدرائية والاجتماع العائلي ترن مثل غنائياته التي أخذت في الخفوت بشكل واضح. وقد شعر (إليوت) نفسه بذلك كما أوضح ذلك ولكن تحليلاته المعتادة للمتاعب تشير إلى أنه لم يعثر على الصيغة الشعرية الملائمة للمسرح. وقد اقترح حل المشكلة بالعمل على استخراج النظم الشعري المناسب. ونحن ندين لتجارب (إليوت) وإلى سلطته الضخمة بفكرة أن مشكلة المسرحية الشعرية في عصرنا هي العثور على نموذج من النظم يصلح للعمل فوق المسرح. ولقد مضى كثير من شعراء الشباب في سعيهم كما لو كانت المسرحية الشعرية يمكن تخليصها من الغنائية بمزيد من الاكتشاف للخصائص الشعرية.

ولقد كان لوركا شاعرا غنائيا قبل أن يحقق نجاحه على المسرح، وتظهر أشعاره الغنائية (مثل أشعار يتس والبوت) كل أثر الرمزية أنه شاعر أصيل حتى بالمعايير العسيرة التي وضعها أعلامنا. وقد اعتمد منذ البداية على المصادر الشعبية الإسبانية المتمثلة في الحكايات الشعرية المعروفة باسم (بالاد)، وقد حملت مجموعته الأولى عنوان (الرومانسيرو جيتانو، حكايات غجرية) والحكاية الشعرية المعروفة باسم البالاد، هي أدنى وأقرب إلى أن تكون المفتاح الواعد للدخول إلى عالم الدراما، أكثر من الغنائية الرمزية الصافية، لأنها - وعلى وجه الدقة - تقترح بطبعها حكاية، ووضعاً، وشخصيات متناقضة رحدتاً له معنى. وأما الغنائية الرمزية فتدين بصفاء منابعها إلى الشعور الفردي للشاعر المنعزل. ومن الصعب أن تستخرج منها الحيات المنفصلة، ولكنها متفاعلة، حركة التغيير الحقيقي، معنى الفعل أو الحدث، وباختصار، موضوعية الدراما التي تؤسس (وإن

كان ذلك بطريقة غير مباشرة) على التعاطف والتفهم. وأعتقد أنه يجب ببساطة أن يعترف بأن الإلهام والمركز الشعري للغنائية الرمزية ليس دراماتيكية، في حين يتوفر ذلك في (البالاد).

ومن الواضح أن الفكرة الكاملة لمسرحية دون برليميلين العجوز البطل اللطيف العبثي. والجمال الحيواني وأمها، والخادمة الباكية والصراع مع قسوة الحب، كانت كلها موضوعاً شعرياً بنظر لوركا. والسرد القصصي في ذاته شعر. مثل ذلك السرد في الحكايات الشعرية الشعبية. فقد يستوعب المرء شعر (البالاد) في مسرحية (الدون) ولا يمكنه أن يتذوق غنائية رمزية يمكن أن تحتوي فعلاً الموضوع الذي تصوره. ولهذا فإنه عند محاولة استخراج (الشعري) في المسرحية عليه ألا يكتفي بالفقرات في القصيد، مهما كان جمالها بل يلتفت إلى حركة المسرحية في جملتها. فالشعر إنما يكمن في الشخصيات وعلاقاتها ببعضها، في الفكرة الخاصة بكل مشهد من المشاهد الأربعة، وخاصة في حل التناقض السريع الحاكم بين الشخصيات. ومقولة كوكتو التالية تنطبق تمام الانطباق على مسرحية (الدون)...

(إن الفعل في مسرحيتي يكمن في الصور وليس في النص. أنا أحاول أن أستبدل شعر المسرح بالشعر (في) المسرح. والشعر في المسرح هو مشد رفيع تصعب رؤيته على البعد. أما شعر المسرح فهو جبل غليظ، وحبال سفينة في البحر. وتكون فيه المشاهد متلازمة متداخلة مثل الكلمات في القصيد)...

ولذلك يبهنا التأثير الشعري الذي نجده في مسرحية

الدون بانتقاله من مشهد إلى آخر. من مكتب الدون إلى ليلة الزفاف ببهرجتها وموسيقاها، ومن ثرثرة الجنيات إلى الإهانة الصباحية التي لحقت (بالدون). . . وفور إحساسنا بالشعر في تسلسل أحداث المسرحية يلاحظ أن لنثر لوركا تأثيره الشعري أيضا، مثل موسيقاه، وإخراجاته البصرية، وإن لدى لوركا من القدرة والتمكن في فنه المسرحي، ما يمكنه من أن يستعمل ويسيطر على جميع المصادر التي تساعده على إبراز وتقديم رؤياه الشعرية.

ولقد بدأ (يتس وإليوت) بنظم الشعر قبل التأليف المسرحي، ولكنها شعرا بالحاجة إلى قصة، وإلى صيغة تجعل المسرحية نفسها شعرية.

وقد رأى كلاهما ذلك في الأسطورة والشعائر، وانطلق (يتس) ابن الأساطير الإيرلندية إلى الصيغة الإنجليزية عن أوديب، وإلى صيغ قائمة على انتفاء المَسْرَحَةِ أما (إليوت) فقد جرب الأساطير اليونانية، وتبنى صيغ الشعائر والطقوس المسيحية. وقد أثبتت هذه التجارب أنها موحية بشكل بالغ، وأنها جيدة إلى درجة ما تزال معها تتوفر على الكثير مما يمكن أن نتعلمه منها. ولكن يبدو من ناحية أخرى، أنه يصعب جدا أن نجد الأسطورة في عصرنا. فالأساطير حين نقرأها في المجاميع الدراسية تغرينا بإيجاء مضامينها الشعرية العميقة، غير أن الجهد العسير الذي يبذله الشاعر المسرحي، وهو يواجه المسرح المعاصر والجمهور المعاصر، إنما يبدأ عند هذه النقطة بالذات. ولذا فقد أخفق الكثيرون، إما لوقوعهم في التعبدية أو العتاقة. أو تحويل الأسطورة إلى تركيب تجريدي شبه فلسفي حتى لقد أصبحت كلمة

الأسطورة نفسها غير جديرة بالاحترام. ومع ذلك تظل المشكلة قائمة، وهي في أقصى صيغتها العامة، تظل على أقوى الإحتمالات قلب المشكلة في الدراما الشعرية.

وهي هذه المشكلة التي تعالجها مسرحية الدون برليميلين بطريقة طبيعية ومباشرة. وإذا لم تكن القصة أسطورية بالمعنى الدقيق. فإن لها الخصائص التي يبحث عنها شعراؤنا في الأسطورة وهي تبدو أعرق وأكثر مغزى من أية قصة أدبية حقيقية. ومع ذلك فإن لوركا لا يبدو أنه قد اختلقها احتلاقاً، بل دعاها وربما سمعها واختزنتها في أغوار مشاعره الحميمة. وحين جسدها على المسرح كان حريصاً على أن يحتفظ لها بهذه المشاعر مثل أغنية أو قصة ترويحاً إحدى الجلدات. . . ولقد أدى ذلك بكل بساطة ووثوق في النفس، وتسندته في ذلك معرفته، بأنه يتحدث عن أشياء عرفها غيره، من الفنانين الإسبان في تراثهم الإسباني من قبل. لأن (الدون) نفسه قادم من هذا العالم التراثي نفسه الذي ما نزال نراه حياً، مثل شخوص الدون كيشوت وغويا المرتعبة.

ولما كانت القصة تتوفر على هذه الخصيصة الأسطورية، فإن صيغتها الأساسية كانت بالطبع متتمة إلى تلك المراسم التقليدية أو الطقوسية. والمشهد الأول خاص بالخطبة، وقد هيننا للشعور، بأن ذلك قد جرى في العديد من المرات من قبل، وأنه سيجري تكراره مرارا. وهذه هي المرحلة الأولى من التعرف أو التوغل في أسرار قسوة الحب. وذلك لأن الشيخ كان عذريا كأنه فتى مراهق. والمشهد الثاني وهو نوع من الفاصل في حركة المسرحية ليس فيه شيء من المراسم الشعائرية، ولكن المشهد الثالث «بليلة

الزفاف» بما يحيط بها من أهبة موسيقية وعادات تقليدية وقد ظهرت فيه وهي تسير نحو طريقها المحتوم.

أما المشهد الأخير بالحديقة بالسرينادا وبصيفتها وبانتحارها الرمزي، وعبادتها للحب والموت على حد سواء، فقد كان الموضع الذي لا يخطئ فيه المرء مشاعر لوركا نحو الهرطقة القديمة ومراسمها التي درسها (دى روجيمونت) وهو الموضع الذي تدخل فيه بليسا بدورها، ونحن لا ندري مدى وعي لوركا بكل هذا، فقد كان يتوفر على المشاعر المصقولة للفنان الأصيل متألفة مع التحفظ الفلسفي وأنا على يقين بأن الخصائص الاحتفالية لهذه المشاهد، (مثل المبارزة أو مصارعة الثيران) ينبغي أن تلاحظ بدقة في إخراجها، ذلك لأن المحافظة على المظهر اللائق هي التي تعطي للمشاعر الضمنية حدها القاطع.

لقد قيل، وبشكل ملحوظ من جانب الأستاذ: (روبيرتو سانخين) في كتابه القيم حول لوركا، إن لوركا عبقرية مسرحية أكثر منه، موهبة دراماتيكية خالصة، فهو على سبيل المثال لا يملك الدافع الأخلاقي والفكري الذي يتوفر للكاتب المسرحي إبسن. وهو قليلا ما يتعامل مباشرة مع المشاهد المعاصرة أو القضايا المعاصرة. وهو عادة يعثر على المفتاح إلى المسرحية في الرسم أو الموسيقى أو الشعر أو في المسرح نفسه أيضا.

وهو في جميع أعماله (ومثال ذلك دون برليميلين) يعتمد على المؤثرات المسرحية لرفع الكثير من العبء. وفي هذه الاعتبارات فإن فنه قريب إلى الأعلام المعاصرين في أساليب المسرح من

مديرين ورسامين الذين لا يخلقون بقدر ما يترجمونها على المسرح .
وللسيد وجه نظر في الموضوع، ولكنني أظن أنه قد أخطأ تفسير
الشواهد الواضحة .

إنه يفكر في رجال المسرح على طريقة ربنهت أو كويو
للذين يبدو أنها كان لهما تأثير على لوركا، بشكل قوي أو
ضعيف . فربنهت قد اشتهر بتجاربه اللهاة المدروسة المتمرسه
بالأسلوب . في تنفيذه (لحلم منتصف الليل) بموسيقى رومانتيكية
متلعبا حولها بالتعبيرية أو الباروك أو (كوميديا دل أرتي) . ومن
الحق القول، بأن كل مسرحية من مسرحيات لوركا، إلى جانب
أشياء أخرى، قطعة معبرة عن فترة من وعيه الذاتي . فالدونا
روزيتا مؤسسة على الاقتناعات الجميلة الباهتة الشائعة في منعطف
القرن . إنها تشبه رسما عائليا قد صبغ برقة ووضع في إطار من
المخمل، تفوح منه رائحة الخزامى . والعهد الفكتوري، وحتى
الزفاف الدامي ويرما بكل ما فيهما من القوة والعنف، تدينان بشيء
ما إلى فن الرسم، وفن الحكايات الشعرية الشعبية . وهذه الطريقة
في الإستهلال بالفن، تبدو قريبة من التوزيع الاوركستراي لباخ
بديلا عن الإبداع، أو أنها في الخطوة الثانية الإعلان عن الماس
والعطور يستعمل فيها بعض حيل الرسم الفرنسي، ليخلق
الإغراء بالبدعة، والواقع أن في لوركا حبا للمسرح وقدرة على
الوعي بإمكانياته والتأق أيضا . إلا أن هذا لا يزعجني بالقدر
الذي أزعج الأستاذ: سانخيس . ذلك أن المسرح حين يكون له
طعمه الخاص، فإنه يتغذى من نفسه، وبالفنون الأخرى التي تأتي
في طريقه، دون توضحية بالمضمون الدراماتيكي الأصيل . ومسرح
لوركا ينجز ذلك، ويحققه على ما أظن . أما تلك المحدودية التي

يشعر بها الأستاذ سانخبس، في من لوركا ليست في أنه المفسر الذكي الصانع العارف بالحرفة المسرحية. ولكن محدوديات فنان يقف في حضارتنا المجزأة المتعددة اللغات داخل مصطلحات ثقافة وطنية واحدة. وحين تحيا فإن صيغتها الفنية تبدو ذات مغزى عامرة بالمحتوى الأخلاقي والروحي ويبدو أن ذلك قد حصل في إسبانيا اللوركية. وحين يحدث شيء من هذا فإن المسرح بتلاعبه بالصور الفنية، يمكنه أن يلمح دون أن يكون متصنعا متكلفا.

إن مسرحية برناردا إلبا التي يعتبرها الأستاذ: سانخبس أكمل أعماله درامتيكية، أهمية خاصة في هذا السياق، إذ يعتقد الباحث المذكور، أنها صورة قوية للحياة الريفية الإسبانية المعاصرة، مع مميزات وخصائص أحسن المسرحيات الحديثة، وكان لوركا نفسه يسميها صورة (فوتوغرافية). واستنادا إلى آراء أقوام يعرفون البلاد الإسبانية فإنه قد قام بمسح دقيق يقارن بأعمال إبسن وتشيفخوف، ولكن سيكون من الخطأ أن نأخذ بواقعيتهما أخذا حرفيا. فإن (الدمغة) بأنها واقعية، مثل دمغة (التهليلة)، على مسرحية الدون برلمبلين، تعني فقط الوعي الذاتي بالأسلوب الذي يلمح إلى مضمون السياق العام. فمسرحية برناردا إلبا مسرحية تتصل بفترة زمنية معينة مثل غيرها، من المسرحيات. وهي تستخدم اقتناعات واقعية القرن التاسع عشر، وبالصقل الصناعي نفسه الذي يستخدم به الدون برلمبلين أعرق المفاهيم. فالفراغ الفوتوغرافي هو جزء من التركيب الذي يتضمن شخصية برناردا القاسية، والجدران البيضاء بياض الموت التي تكافح داخلها لكي تمسك بنظرتها القاصرة المحدودة.

وبخصوص قضية لوركا في إعادة مسرحية الفن الإسباني، ينبغي علينا أن نتذكر التشابه، بين صيغ الفن وصيغ الحياة البشرية. وهذا التشابه نحسه على نحو أوضح في البلدان العريقة التي تتألف مع فنها وآدابها. ويمكن للمرء أن يشعر بذلك، في زيارته المتكررة إلى نيوانجلند، فأخشاب الأكساء البيض، والعجائز وأشجار الدردار، تبدو كأنها خرجت لتوها من كتب وايتز وهوترن. وأصحاب سيارات الأجرة في باريس ما يزالون يتنافسون على الطريقة (المولييرية) والبوابون المسحوقون في فنادقها الرخيصة ما يزالون يقلدون يلزاك. والطابع الإسباني على الفن والشخصية طابع عميق الغور.

أنا لم أزر إسبانيا أبدا ولكنني رأيت سانشو بانزا وحماره في شمال نيومكسيك، ووجوه الشيوخ وهي تعكس (ولو على مئات الأميال والأحبال) الوجوه الرصينة في الرسم الإسباني. ونقل الدور الطبيعي للفنان الذي يعيش في إطار ثقافة حية، هو أن يجعل هذه الصيغ مع التغيرات التي تعثرها بفعل الزمن مرموقة، وذات دلالة من جديد.

ولقد كان لوركا محظوظا بما يفوق المؤلف، بأنه كان ذا قدرة في أن يتعامل مع هذا الخصب داخل ثقافته الوطنية، وفي هذا تعقيب على حالتنا الحالية من الجذور. حتى لتبدو فيها جميع الأشكال المألوفة من الحياة والفن غير ظاهرة، بما يجعل ثروة لوركا في هذه الحالة مخالفة للقواعد السائدة. وتزداد كل يوم في عصرنا هذا الذي نعيشه بها الصعوبة في أن يعيش الكاتب داخل ثقافة واحدة. وكان (يتس) راضيا نوعا ما مع إحيائه للتراث الإيرلندي وكتابنا

الجنوبيون متأرجحون بطريقة مؤسفة بين الجنوب الذي منه جذورهم، وبين المشهد الوطني الذي يحتم عليهم أن يعيشوا في إطاره، ولا يقلون عنا ضياع هوية.

إن عمق الطبيعة الإسبانية في فن لوركا لا يحول دون مخاطبته لنا. فحسه التاريخي (الأقنعة التي يستعيدنها الزمن) حديث جداً، وفي مهارته وفي المزج بين أشد المظاهر تناقضاً في تأليف واحد، والتنقل بوتوق من المفجع إلى الخولى المرعب، فإنه يدخل ضمن فئة شعرائنا المفضلين. هو يكتب شعراً للمسرح بالدرجة التي يتمنى شعراؤنا بلوغها. ولا نستطيع أن نستعمل لغته الأسبانية، ولا لغة الرموز الأخلاقية والجمالية المستفاد من تراثه. ولكن يمكننا أن نتعلم من قراءاتها. وأن نكتشف فيها الدراما الشعرية العصرية الأصيلة.

الفهرس

3 هذا الكتاب
9 تقديم : مانويل دوران
38 فيدريكو غارثيا لوركا ، وليام كارلوس
54 لوركا ج ب ترند
95 لوركا والتعبير عن جوهر الروح الإسبانية : داماسو ألونسو ..
108 الشاعر الهائم بالألوان : لويس باروث
123 الأشعار الأولى : روى كامبل
152 انتصار الواقعة الحسّية (الأشعار الناضجة): ادوينج هونيج ..
186 لوركا وشعر الموت : بدروساليناس
200 التضحية الشعائرية في ديوان لوركا : ريتشارد سائيس
237 الغنائية والبدائية (الرومانسي وخيتانو): خوان لوبيز ماريلاس .
258 مسرح لوركا : أنجيل دل ريو
284 الهيرمير في مسرحيات لوركا : سوزان سميث بلاكبرن
307 مسرح لوركا الشعري : فرنسيس فرجسون

لورکا

